لغة الشعر العراقي المعاصر

تأليف

عمران خضير حميد الكبيسي

إشراف

الدكتورة سهير القلماوي

الناشر
وكالة المطبوعات
٢٧ شارع فهد السالم - الكويت

لغة الشعر العراقي المعاصر

لغة الشعر العراقي المعاصر

تأليف

عمران خضير حميد الكبيسي

إشراف

الدكتورة سهير القلماوي

وكالة المطبوعات
الكويت

الطبعة الأولى
١٩٨٢

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

الإهداء

الى أمي التي تنتظر عودتي اليها
والى كل أم

المقدمة

الشعر لغة خاصة يبلغها الشاعر بالبحث والتأني والاختَبار . فهي بالنسبة له الهدف والوسيلة ، وسيلته الرؤية والتجربة والقابلية والقدرة على الاستحضار بشكل تتفجر معه المفردات موحية مثيرة مدهشة ، تحمل تراثا ضخما من الطاقات الشعورية والتعبيرية نتيجة لتفوقها على اللغة العادية بما تملك من روابط وعلاقات شعرية متداخلة منحتها خصوصية الايحاء

والمتعارف عليه بين النقاد ان الشعر لا يصنع من الافكار بل من الكلمات التي توحي بالافكار ، ولهذه الاسباب اخترت من الشعر لغته ، فهي اجدر جوانب الدراسة والبحث في الشعر ونقده ، فهي المفتاح المفضل عند التعامل النقدي مع الشعر . وقلما عنيت الدراسات النقدية المعاصرة بالجانب الايحائي للدلالة في الشعر رغم أهميته ، وكل ما يمكن أن يجده الباحث في هذا المجال مقالات متناثرة هنا وهناك ، أو مجموعة مقالات عامة تجمع في كتاب ، واشارات عابرة وليست بحوثا علمية أو دراسات نقدية متخصصة ذات شأن

واذ كانت الالفاظ والمفردات وحدة بناء فن القول ، فاللغة لا تحمل أية صفة قبل تناولها في العمل الادبي ، ولغة الشعر ليست شاعرية الا بطريقة التناول والاستخدام الفني ، حيث يفيض الشاعر عليها من روحه ، ويسقط عليها انفاسه ، ويمسها بعواطفه ، ويخرجها بخياله فتظهر مصوغة في اطار علاقات لها مستويات متعددة نحوية وصوتية ودلالية ، فأصبحت لغة ايحائية ، نفضت غبار سباتها الزمني ، ونزعت قيودها المعجمية ، وتجاوزت مهمة الايصال ، وانطلقت

موقعةمنغومة تحمل كل مقومات الايحاء والتفاعل والاثارة. ولغة كلغةالشعر قوتها في ذاتها ، الشكل فيها هو المضمون ، والمضمون فيها هو الشكل ، لا تترجم ولا تنثر ، ولا توجز ولا تفسر ، فهي تركيب متوازن متناسق متداخل لا يفهم ولا يقيَّم الا في نطاق شكله ومضمونه لغة جوهرها في تركيبها لا يمكن ادراك حقيقتها الا من خلال تحليل هذا التراكيب ، والإحاطة بعناصره ومقوماته التي اكسبته الوحدة والصلابة ، ومنحت كيانه الشرعية ، فسمي شعرا

إن إعادة هذا التركيب الى عناصره التي تشكل منها تزيدنا معرفة بخصائصه وسماته وروابطه ، ومواطن ضعفه وقوته ، تماسكه ، واختلاله ، فالبحث العلمي اليوم يتجه الى ذوات الاشياء وادراك كنهها وهو أكثر فائدة وعلمية من البحث في آثارها بعد التكوين ، ومصادرها قبل التكوين ، وقد أصبح الكثير منها مجهولا

والشعر العربي ما كان منه في العراق ، أو مصر ، أو الجزيرة ، وغيرها من بلاد العرب تراث ممتد متواصل غير أن التركيز في البحث ولَمّ جوانبه وأطرافه ، وضبط حدوده ، تمنح الباحث عذرا في دراسة ظاهرة معينة في قطر معين ، وعلى سبيل معرفة خصائص الكل من خلال معرفة خصائص الجزء ، ولذلك ركزت على الشعر العراقي دون غيره

أما المعاصرة فلها بعدان ، بعد زمني لا يتجاوز الخمسين سنة الماضية ، وبعد موضوعي يعبر عنه بتلك الاشكالات والمفارقات اللغوية التي استجدت في الشعر ، أو تقاليد ومفردات انحصر مدها وبدأت تختفي منه بفعل ما أملته الضرورة الاجتماعية والجمالية كاستجابة لروح العصر وتطوره ، وما اعترى الحياة من تغيير وتبدل انعكست اثاره على المدارك والاذواق ، وبالتالي على الفن عموما ، والشعر خاصة ولا شك في أن الشعر العراقي يمر بأخصب فترات عصرنا الحديث تفاعلا وديناميكية للتغيير والتطور الذي شمل الحياة ، والاحداث الاجتماعية والقومية والسياسية والاقتصادية التي يمر بها المجتمع العراقي على نطاق الفرد والمجتمع والدولة

وعنايتي بلغة الشعر العراقي المعاصر لا تنصب على المجالات النحوية أو الصرفية ، التي تتعلق بتقاليد تكوين وبناء المفردات وسلامة بنيتها ، أو انسجام التراكيب اللغوية في الشعر مع ما أقره علماء النحو والقواعد الاعرابية ، ولكنها تركز على الجوانب الايحائية في الدلالة ، وتتخذ من تحليل الشعر ونصوصه طريقا لتلمس سمات خصائص هذه اللغة ، فكانت دراسة تحليلية وصفية ، ترشد وتسترشد ، ولم تهتم بتوجيه تعليمات أو تحديد تقنينات ، أو اطلاق أحكام ، أو تطبيق مقاييس ومعايير قياسية ، ولم تلتفت الى أهداف الشعر ووظائفه ومهامه بقدر ما اهتمت بالجوانب الفنية والتركيز عليها ومن التحليل الفني للغة الشعر العراقي المعاصر استنبطت أبواب وفصول هذا البحث ، فكانت نتائج ولم تكن فرضيات ، ودراسة عملية أكثر منها دراسة نظرية ، أساسها ومصدرها نصوص الشعر ذاته ، فكانت هذه الابواب التي تناولت المعجم الشعري المعاصر ومرتكزاته ثم روافد لغة الشعر من الفنون القولية الحديثة ، والفنون السمعية والبصرية ، ثم الظواهر اللغوية الفنية المختلفة

ولا أزعم في هذا البحث المتواضع اني استوفيت كل جوانب لغة الشعر العراقي المعاصر فهي أخطر من أن يستوعبها بحث واحد . وما طرح من موضوعات على بساط البحث يعبر عن وجهة نظر الباحث في أهميته وما استطاع ان يتوصل اليه حسب ما تهيأ له من مجهود ومصادر ، وما رافقته من ظروف جعلت الاتصال بالشعراء متعذرا ، والحصول على كل المصادر والمراجع غير متيسر ، وحسبي اني استطعت أن أقدم للمكتبة العربية شيئا ينتفع به ، أو نبهت الى ضرورة وأهمية دراسة اللغة في الشعر

ولا بد من كلمة شكر وعرفان أسجلها وأنا أشعر بأنها أقل شيء بوسعي أن أفعله اتجاه ما غمرتني به أستاذتي الفاضلة الدكتورة سهير القلماوي من رعاية وحسن توجيه ، وما صرفت معي من وقت ثمين لم تبخل به ، رغم علمي بيقين حاجتها

اليه وضيق وقتها ، جزاها الله عني خير الجزاء ، وجعلني ممن يحسنون الادانة لها بالوفاء

ولا أنسى أن اذكر أستاذي الفاضل الدكتور محمود الربيعي الذي تم على يده اختيار الموضوع ووضع اللبنات الأولى في بنائه حفظه الله في غربته وأعاده الى موطنه سالما مكرما .

واسجل شكري للاساتذة الافاضل الدكتور عبد الحكيم حسان والدكتور علي عشري زايد ولاساتذة لجنة المناقشة ولكل الاخوان الذين ساهموا في مساعدتي في هذا العمل ولهم مني كل تحية وتقدير

« وحسبي الله ونعم الوكيل »

الباب الأول

المعجم الشعري المعاصر ومرتكزاته

الفصل الاول الايحاء اللفظي والجرس والايقاع

الفصل الثاني الذكرى الشعورية والتراثية

الفصل الثالث الحركة والنمو والتفاعل

الفصل الرابع الواقعية والالفاظ العامية والنابية

الفصل الخامس العلاقات اللغوية

المعجم الشعري

الكلمة وحدة بناء العمل الأدبي والكلمة لفظ ، أو صنوت وضع أساسا للدلالة على حقيقة وعنيت المعاجم اللغوية بتحديد وتثبيت هذه الدلالة الموضوعية وأولتها المرتبة الاولى في الاهمية ، وقلما توسعت عن دلالة المفردات المجردة الى الدلالة المجازية التي تكتسبها المفردات من التأويل والايحاء ، وكانت عناية المعاجم في هذه المعاني ثانوية

والشاعر ، هل استخدم الالفاظ فيما وضعت له أساسا في اللغة من غير تأويل في الوضع ؟ وهل اقتصرت الكلمة في الشعر على دلالتها الموضوعية ؟ الواقع ان الشاعر ركز كل قواه ، لنزع القشرة الموضوعية عن الكلمة ، وتفجير المعاني المجازية فيها ، واتجه بكل قواه الى الاستعارة والمجاز والكناية ، والاساليب البلاغية الاخرى ، التي تمكنه من توسيع نطاق الدلالة في الالفاظ ، فتجاوز ما وضعت له الى ما لم توضع له في الاساس

حتى اصبحت دلالة الكلمة في الشعر تختلف عن دلالتها في المعجم اللغوي او النثر اختلافا كبيرا ، ولكنها لا تبتعد عن الخط العام للمدلول ، وبقيت بينهما روابط موضوعية تلك التي لا يمكن ان تنفصل عن اللفظ اينما استعمل

والشعراء « هم اسياد اللغة واصحاب الحق الاول في التصرف بها وهم الافراد الذين تبلغ بهم الامة استجابتها لتجارب الحياة وهم أكبر قدرة على الصياغة

اللفظية وهذا هو المألوف في كل لغة[1] » وللشعراء أثر كبير في اشتقاق وتوليد الكثير من الالفاظ ، غير ان النقاد والبلاغيين القدامى اكتفوا بجمع وشرح الاساليب البلاغية والظواهر الاسلوبية في التعامل مع اللغة ، واكتفى اللغويون بشرح وتحديد صيغ الاشتقاق والتوليد ولم يدركوا جيدا اهمية ايجاد معجم شعري يحدد دلالة الالفاظ الشعرية ، وعلاقات اللغة الشعرية ، وحتى حينما يقفون أمام الالفاظ التي خرجت عن مقاييسهم لم يعالجوها من حيث تجب المعالجة ، بل عللوا ذلك بالضرورات الشعرية وتعسفوا في تخريج وتعليل ما خالف حدود المقياس المألوف لديهم ، وتناسوا الحقيقة ، وهي ان « شاعرا واحدا قد يصنع للغة ما لا يصنعه الف نحوي ولغوي مجتمعين ان الشاعر باحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق يمد الالفاظ بمعان جديدة لم تكن لها ، وقد يخرق قاعدة مدفوعا بحسه فلا يسيء الى اللغة وانما يشدها الى الامام »[2] وعلى يد الشاعر والاديب تتطور اللغة والشاعر لا يقيّم بما حفظ من مفردات الاقدمين ، أو استخدم من لغتهم ، وانما بما أضاف اليها ، وبما ابتكر من التراكيب ، وما ترك من بصمات جديدة في اللغة فحسه اللغوي وذوقه وثقافته تمكنه أكثر من غيره من هذا الابداع والابتكار ، أو احياء مفردات اندثر استعمالها ، فاستخدمها هو بعد أن أسقط عليها من روح المعاصرة واحياها مرة أخرى للوجود ، واعاد اليها الحياة

وللشاعر حساسية فائقة بالالفاظ ، فلا بد أن يدرك بذوقه ، أن هنالك الفاظا ابتذلت لكثرة تكرارها ، وأخرى صدأت كما تصدأ المعادن لتغير الذوق ومجافاتها لروح المعاصرة ، وعليه ان يجنب الشعر هذه الالفاظ ويبعدها عنه ، ليبقى الشعر متجددا معاصرا لجيله وزمانه .

ولقد اختفت حقا الفاظ استخدمها الشعراء فيما مضى ، كالصمصام والبيد ،

---

(١) قضية الشعر الجديد محمد النويهي دار الفكر سنة ١٩٧١ ص ٣٥٢

(٢) شظايا ورماد ديوان نازك الملائكة جـ ١ ص ٧

والعيس ، والرمح ، والكافور ، والعنبر ، والظبي ، والمها ليحل محلها القمر ، والكواكب ، والزهـر ، والشجـر ، والليل ، والـزورق ، والنجـم والسحـر ، والشاطىء ، والمدفـع ، فليس غريبـا ان يكون لكل مجتمـع وعصر معجمـه الشعري ، والفاظه الموحية ، التي تحمـل عواطف ووجـدان الانسـان وتفاعلاتـه الشعرية

وحينما حاول الشاعر العراقي في العصور المظلمة تجافي الحقيقة ، والسير على خطى الاقدمين ، وتقليدهم في كل شيء ، لم يستطيع ان يصل الى ما وصل اليه الشاعر العربي القديم ، لانه لم يكن يعبر عن روح عصره كما عبر الشاعر القديم عن روح الحياة التي عاصرها ، ولم يستطع ايضا ان يشد اليه المجتمع ، ولا ان يقول شيئا له قيمة فنية يعتد بها الا فيما ندر وتنبه الشاعر المعاصر حديثا الى ذلك وظهرت دعوى التجديد في الشعر على يد الرصافي والزهاوي ، ولكن هذه الدعوة لم تستثمر نتائجها الا بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث تبلورت جهود الشعـراء وسعيهم الدؤوب في تحطيم كثير من الارتباطـات القديمـة ، التـي توارثهـا على مر الازمان رغم تجمدها ، وحاول كسر طوق المألوف من القوالب الجاهزة ، والالفاظ التي تحنطت وفقدت توهجها ، محاولا اقامة علاقات جديدة تعبر عن توتره فكانت النتيجة ان ظهر اختلاف واسع وعميق بين لغة الشعر المعاصر وبين ما ألفناه من لغة الشاعر القديم في اللفظ والتراكيب وفي الاشتقاق والتوليد واسلوب التناول ، وفي العلاقـات اللغـوية ، والالفـاظ الموحية ، وأوزان الشعـر وقـوافيه ، فأصبحـت القصيدة المعاصرة مميزة بتشكيلها وبنائها عن اللغة اليومية الشائعة ، وعـن اللغـة الشعرية القديمة ، وان استعارت منها الكثير ، وسنتناول اهم المنطلقات التي بنى عليها الشاعر المعاصر نظرته أو التي اقام عليها جسرا للعبور الى معجمه الجديد ، والتي توصلنا اليها من خلال تحليلنا للغة الشعر العراقي المعاصر وتعمقنا للظواهر المشتركة بين الشعراء ، والتي يمكن تلخيصها فيما يلي

- الإيحاء اللفظي وأثر الجرس والايقاع

- الحركة والنمو والتفاعل
- الذكريات الشعورية والتراثية
- الواقعية والالفاظ العامية والنابية
- العلاقات اللغوية الجديدة

وهذه الاسس هي التي سنقوم على اساسها بدراسة المعجم الشعري الجديد ، وتلمس اثارها في بناء هذا المعجم ، ومدى مساهمة كل عنصر في تشكيل هذا المعجم ، فهي المنطلقات الاساسية التي بدأ منها الشاعر بناء هذا المعجم والتي ساعدته وساهمت مساهمة فعالة في ذلك

الفصل الاول

الايحاء اللفظي والجرس والايقاع

الايحاء ان توقظ الالفاظ في الذهن والنفس صورا أو معاني جانبية لها تأثير في نفس المتلقي اضافة الى معناها القاموسي وفي الشعر المعاصر يأتي الايحـاء من دور الكلمة واللفظ في منح المتلقي احساسا عميقا بالمتعة والسعادة والشعور بالتسامى ، من خلال قدرتها على الاشعاع بهذه المعاني والتوهـج والاتقـاد الـذي يتفجـر عن الكلمة ، لما فيها من قدرة على الافصاح عن التفاعلات الداخلية للانسان ، والتعبير عن الارهاصـات العـاطفية التـي يحملهـا ، وعـن رؤياه وتطلعاتـه ، انسجامـا وتناقضا

والانسـان العربـي القـديم كان يتفاعـل عاطفيا مع الاثـافي ، والدمـن والاطـلال ، والبيد ، والعيس ، والراحلـة ، والمطـايا ، والـريح ، والسيف ويذبـل ، وعطـارد ، وكان يتعامـل مع افعالـه فيستخـدم أنخـت ، وامتـطيت وتجلدت ، ورميت ، وغيرها من الافعال التي تجسـم الحـدث البطـولي والذاتـي للانسان ومن الطبيعي ان تتغير الالفاظ بعد أن اصبح الانسان يتفاعل مع كون آخر ، ودنيا جديدة ، تحولت فيها الصحراء الى حقول ، والخيام الى قصور والاثافي الى نصب وتماثيل ، والجمال الى عربات وسيارات فهل تبقـى الالفـاظ القديمـة ذاتها ؟ ام يستخدم الشاعر الفاظا أخرى واذا كان الشاعر القديم يميل الى العنف

بطبيعة الحياة المتسمة بالخشونة والجفاف فان الشاعر المعاصر يجنح الى السهولـة ، والى الالفاظ الممدودة حيث تكثـر حروف المد ، والحـروف الرخـوة السهلـة في النطق

ولكل شاعر ذوقه الخاص وفرديته المتميزة ، التي تترك أثرها في نمط الالفاظ التي يستخدمها ، والتي تعبر عن تفرده وأصالته ، ولكن في ذات الوقت لا بد ان توجد ظواهر مشتركة أو مرتبطة ، تشكل في مجموعها المعجم الشعري للحقبة التي يعاصرها

والسياب له قابلية كبيرة على الاحساس بايحاء الكلمات واللفظ لديه حركة عاطفية ، ولمسة وجدانية ، ونزعة انسانية والكلمات ليست مقاطع وأصواتا فقط ولا معاني مجردة ، بل هي معادلة لما في اعماق النفس البشرية من أحساس ، هي لا تعبر ولا تصور أو تحاكى بقدر ما هي تتحدث وتعطي وتخلق ومما يقوله السياب

أشجـار توت في الـربيع ومـن شوارعهـا الحزينة
تتفجّـرُ الأنهـار ، اسمـع في شوارعهـا الحزينة
وَرَقُ البراعـم وهـو يكبـر أو يمصُّ ندى الصباحِ
والنسـغَ في الشجـرات يهمس والسنابـلَ في الرياح
تَعِدُ الرحى بطعامهنّ[1]

ان احساس بدر بما في داخل الكلمة من رقة ونعومة ، والتعامل معها تعاملا ينبض بالحياة ، جعل الفاظه تفيض بالسمو ، وتتقد بالحركة ومما زاد هذه الالفاظ ايحـاء المقابلـة بـين الـراء في « تتفجـر » و« الانهـار » و« شـوارع » « وورق »

---

(١) انشودة المطر ـ ديوان بدر شاكر السياب ص ٣٢٦

و« براعم » و« يكبر » والمشاكلة والانسجام بين حرفي الصاد في « يمص » و« الصباح » ، والتوافق في السين في الالفاظ « نسغ » و« يهمس » و« سنابل » ، والترابط بين جرس الحاء في « الصباح » « والرياح » و« الرحى » كل هذا أشعرنا بان القصيدة جسم متكامل ، وان الكلمات أعضاء تشكل اجهزة هذا الجسم المتكامل ليؤدي كل عضو وظيفته في الدلالة التي تساهم في المعنى العام للقصيدة

وهذه الالفاظ الموحية كالانهار المتفجرة ، وأوراق البراعم ، ونـدى الصباح ، والنسغ ، والسنابل ، والصباح ، والرياح ، هذه التشكيلات والمفردات هي جزء من الالفاظ الموحية في معجم الشاعر المعاصر ، التي لم نكن نجد لها مثل هذا الايحاء في الشعر القديم

يقول الدكتور ابراهيم السامرائي « ولعل أهم ما يتسم به شعر السياب توفره على ادراك الصوت وضبطه وحشره في مادة لغوية تحفز فيه القوة الايحائية وهو يستشعر الاصوات المختلفة لعناصر الطبيعة فيفرغها في تشكيلات من الحروف الموحية بجرسها واجتماعها في هيئة مخصوصة ، ولم يعبأ أن تكون تلك الكلمة مما لا تعرفه كتب اللغة »[1]

ويقول بدر في قصيدته النهر والميلاد

بُوَيبْ
بُوَيبْ
اجراسُ بُرجٍ ضاع في قرارة البَحَرْ
الماء في الجرار ، والغروب في الشَّجر
وتنضحُ الجرارُ أجراساً من المطرْ[2]

---

(١) لغة الشعر بين جيلين د ابراهيم السامرائي ص ٢٣١
(٢) ديوان بدر شاكر السياب ص ٤٥٣ أنشودة المطر

فالتوافق والانسجام في الجرس والنغم من خصائص اللفظ الشعري المعاصر وفي شعر السياب نجد أن هذا التوافق بين نغمات « الجيمات » جرار ، اجراس برج ، شجر مع تكرار حرف الراء

واستخدام الكلمات هذا الاستخدام المتفجر بالعاطفة ، والاحساس بنمط الحياة المعاصرة وتشكيلاتها المرتبطة بحياة الانسان ، هو أحد عناصر تكوين المعجم الشعري للالفاظ الموحية ، وقاموس بدر واسع نجد فيه

الشجر ، والنهر ، والقمر ، والاجراس ، والاشرعة ، والابراج والجرار ، والشطئان ، والرياح الثلجية ، وساعات السمر ، واغنيات القمر وغابات النخيل ، والسنابل التي تسف الرياح ، ونسغ الحب الصاعد ، وندى الصباح والليل ، والينبوع والزورق ، والمطر ، والحلم ، وتنثال وتنسل ، وتنز ، وتسح ، وتسف ، وتنث ، ويسمر ، واشم ، واشعر ووأد ، واشرأب ، وهي الفاظ موحية بجرسها الخفيف نتيجة توافق وانسجام جرس الحروف الذي يتولد عنه نغم موح ومقبول صوتيا في عصرنا هذا

ومن الالفاظ ما يحمله بدر ايحاء الجرس الذي يحاكي الحدث ، ايحاء الحركة والاستمرار يقول

بعد ما أنزلوني ، سمعتُ الرياحْ
في نواح طويلٍ تسفُ النخيلْ ،
والصليبُ الذي سمّروني عليه طوال الاصيلْ
لم تُمتني وأنصتُّ كان العويلْ[1]

فالفاظ الشاعر تسف ، ونواح ، وتنأى ، وسمروني ، والعويل ، تحاكي أفعالها من حيث الجرس فهي تمزج بين الصوت ، وبين الحركة والحدث وهذا ما

(١) انشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب ص ٤٥٧

يحرص عليه بدر دائما تهيئة جو موسيقى ، يتعاطف او يوحي بالمحيط ، ويعمق مدى المدلـول الشعـــري مثـــل « كركر » و « هوهــة الدجــى » و (وغْســعس » و « توشوش » « وهفهفت » ، « وقهقه » ، « وغمغم »

ومن الايحاء النغمي في شعر عبد الوهاب البياتي الذي يحافظ فيه على الجوانب النفسية في اللفظ حيث تصبح الكلمات محاكية للواقع وتحمل ارهاصات الانسان قوله

ومصطفى الآخر في الحقلِ على مسحاتِه يخـور
مهشماً منخورْ
عيونه جاحظةٌ ووجهه مجدورْ
يستقرىء الأرض ويمضي باحثاً فيهـا عن الجذورْ[١]

وتكتسب الكلمة عند البياتي كما يقول « صفات الكائن الحي اذ تضغط وتنثوي فيها عوالم كبيرة ورؤى وذكـريات حتى تصبح اشبه بالقمقم الذي احبس فيه العفريت او الجني الذي هو الحياة تظل مثل هذه الكلمات تطاردني وتفرض عليَّ وجودها بصورة طبيعية كانها جزء من ذاتي وليس عِبئا عليها وهي أحيانا رموز ومفاتيح لاشياء نسيت أو ماتت وترسبت في اعماق الروح وفي احيان أخرى تصبح دلالات على اشياء غير موجودة »[٢]

والكلمة في الشعر لها قيمتها الايحائية ، ودورها في البناء من حيث تناسقها في الجرس والهيئة والدلالة ومن حيث ابعادها الشعورية والنفسية ومن حيث قابليتها للتلون بتلوين موقعها في السياق

والكلمة عند الجواهري « تجربة قاسية ومراس متمكن ومعاناة شاقة وادراك عميق ، وحس مرهف ، وهي الى ذلك كله قدرة على التحويل والتطور وعلى المزج

---

(١) سفر الفقر والثورة ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ٢ ـ ص ٤٢
(٢) تجربتي الشعرية ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ٢ ـ ص ٣٩٦

وانها قدرة على الخلق والابداع »[1]

ويستأثر الجرس والايقاع بجانب كبير من اهتمام الشاعر العراقي المعاصر في بناء معجمه الشعري ، وليس جديدا ان يهتم الشاعر بجرس الكلمات وايقاعها فقد تنبه الى هذا الجانب الشعراء الاقدمون وتناوله النقاد ، وبينوا اهميته واشترطوا في اللفظ الشعري سهولة مخارج الحروف في مواضعها ، وعليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة وجعلوا ائتلاف اللفظ والوزن وائتلاف اللفظ والمعنى من اهم خصائص الشعر[2] واكد الجاحظ اهمية اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولته وسهولة المخرج ، واشار ابن الاثير الى ضرورة ان يكون اللفظ جزلا ، وعرف الجزالة بانها ما لم يكن اللفظ وحشيا وعرا وليس عليه عنجهية البداوة ، وتميز بالمتانة والعذوبة في الفم ، ولذاذة في السمع ومن مظاهر اهتمام الشعراء الاقدمين بالالفاظ لتوفير الجو الايقاعي وتخفيف موسيقية الشعر ، والتزامهم القوافي وحرصهم على التصريح وحبهم للجناس ولزوم ما لا يلزم

وظل هذا مدار اهتمام الناقد المعاصر ، واضافوا الى افكار الاسبقين افكارا اخرى ، فعدوا اللفظ مجموعة اصوات مقطعة الى مقاطع معروفة ، تمثل بحركاتها وسكناتها تتابعا زمنيا ودلالة مكانية فهي تمثل بهذه الحركات تشكيلها للزمن والمكان من دلالة شعورية[3] واصبحت الكلمات تجسيما حيا للوجود ومن ثم اتحدت اللغة والوجود في منظور الشاعر

واذا فقدت اللغة أو المفردات عنصر الايحاء في الشعر هبطت دلالتها الفنية ، وأصبحت لغة ايصالية موضوعية اكثرَ منها تخيلية أو ايحائية فنية وربما يصح ان توصف عند ذلك بالنثرية والتقريرية والمباشرة ومن هذه ما قاله محمد بسيم الذويب

(١) الاديب المعاصر عدد ١ ص ١٦١ بحث للجواهري حول المفردة في الشعر
(٢) يراجع نقد الشعر قدامة بن جعفر طبعة ليدن ١٩٥١ ص ١٠
(٣) ينظر الشعر العربي المعاصر د عز الدين اسماعيل ص ٤٨

عندمـــا الشـــمسُ وراء البحـــر تغيبْ
فتعـــالي نَتَمشى في الحقولْ
حيث لا تبصرنـــا عـــينُ رقيبْ
لا ولا نسمـــع عذلا أو عذولْ
فاذا غرد ثم العندليب
منشـــداً انشـــودةَ الحـــبِ الجميلْ
قدمـــي لي شفتيك يا ملاك[١]

ان الجو الذي حاول الشاعر ان يفصح عنه جو رومـانسي فالشـمس وقـت الغروب ، والحبيب بصحبة حبيبته تحيط بهما الحقول بعيدا عن أعين الرقباء ، الا من طيور تنشد لها لتجعل من مسرح الاحلام جوا يلهب الخيال ويثير العواطف

ولكن المفردات والتراكيب لم تكن موحية ولم تستطع ان تكون بمستوى الجو المتخيل انها رسمت صورة طبيعية جامدة لا تستطيع تحريك مشاعرنا ولا ان تمنحنا احساسا بالمتعة ، فالمفردات نثرية شائعة على الالسن والاسلوب عادي والتعابير غير موحية فماذا في « عندمـا » وفي قولـه « تعـالي نتمشى » وحـكاية « العـاذل والعذول » وصيغـة الامـر التـي يستخدمهـا الشاعـر « تعـالي » و« قدمـي » وفي «حيث» و «لا ولا» ، « وغرد العندليب » ضعف في النسيج وركاكة في التعبير ، وجمود في التخيل ، وبرود في العاطفة كل هذا كان نتيجة لضعف الايحاء في المفردات والجمل ، لان الشاعر لم يستطع ان يعبر عن تجربته او مشاعره بشكل فني مثير ، واستخدم لغة قريبة من اللغة اليومية ، والتعابير الدارجة الجاهزة ، الايقاع فيهـا منعدم لانعدام التفاعل مع اللغة ، ونحن نعلم جيدا دور الايقاع في اثارة النفس والعواطف واحداث التجاوب

---

(١) سدى السنين محمد بسيم الذويب ص ٩٣ بغداد ـ مطبعة النعمان سنة ١٩٥٦

فمن خلال ايقاع الالفاظ ونغمها تصبح لغة الشعر قادرة على بعث الذكريات العميقة ، ان الموسيقى والايقاع تساعد المعنى على « النفاذ الى ما وراء المستويات الواعية للتفكير والشعور وتساعد على الغوص الى الطبقات البدائية الباقية في حياتنا النفسية »[1] وانه يثير حالة نفسية ، توقظ دوافع الاحلام ونوازع التأمل ، فالصوت الايقاعي المنغوم وسيلة ايحاء ، وأداة فعل وحدث ، تمكننا من التقاط طائفة كبيرة من الممكنات افكارا خاصة دقيقة ، وان التوقيع الداخلي للكلمة مهم جدا ، ويقوم على الحركات والسكنات وبما فيه من قوة ولين ، ومن طول وقصر ، وهمس وجهر ، وعلى هذا الاساس ندرك سر منطلق الشاعر المعاصر ونهجه في تكوين بعض من مفردات معجمه الشعري على اساس الايحاء الموسيقي والصوت المحاكي للحدث ، وانسجام وقع المفردة في الاذن مع الذوق العام

والجواهري ينطلق من هذا النحو في توفير المفردات الملائمة لتقفية الأبيات ويصبح الاشتقاق والتوليد احد مرتكزاته الاساسية في ابتكار القوافي التي تحقق مع بقية مفردات البيت انسجاما موسيقيا ، وايقاعا صوتيا متكررا وقد ساعده هذا الاشتقاق للقافية من بين مفردات البيت على اطالة القصائد وان يبتعد عن مشقة البحث عن قواف ملائمة ، وجعل قوافيه تتسم بعدم الغرابة وخلوها من الوحشية والتوعر حتى اعتبر من أكثر الشعراء امتلاكا لثروة لغوية ، ومفردات معجمية ، وأمثلة الاشتقاق عند الجواهري كثيرة لا تعدم منها قصيدة ، بل تكاد تشكل ما يزيد عن عشر قوافي القصائد لديه ، ومن أمثله هذا الاشتقاق قوله

يا موطن النُجدِ الغُزاة هضيمة ... كيف ارتقتْ عن شأنِك الأوطانُ[2]

فالقافية جاءت كصيغة لجمع « موطن » التي وردت في أول البيت ومما يقوي عنصر الايقاع أن يبدأ البيت وينتهي بنقرة ايقاعية متشابهة جرسا وحرفا ومن هذا قوله ايضا

---

(١) مشكلة المعنى في النقد الحديث مصطفى ناصف ص ١٣٨

(٢) ديوان محمد مهدي الجواهري المجموعة الكاملة جـ ١ ص ١٥٤

قد تَنادمْنا على رغمِ الكرى لنـراكمْ أفـلا طيفُ يطوفْ[1]

لقد لجأ الشاعر في قافيته الى المجانسة بين الصيغ المختلفة للمفردات « طيف » والفعل « يطوف » وجاور بينها ليحقق دهشة ومفاجأة بهذا التجاور والتتابع الايقاعي النغمي

ومن أقواله أيضا

وطنتَ نفسكَ للصِعاب فذللت إن الصعاب يروضُها التَذليلُ[2]

والمشاكلة النغمية الصوتية بين العروض والضرب ، تظهر البيت موقعا ايقاعا يشابه ايقاع البيت المصرع والشاعر في هذا الاشتقاق للمصدر من الفعل أكد مضمون عملية التذليل ودورها في رسم الصورة ، وأهميتها في المظهر من خلال تكرارها مرتين في البيت الواحد ، وأكدت قدرة الشاعر على استخدام اللفظ مرتين في صيغتين مختلفتين ، في بيت واحد ، وصورة واحدة

ومن استعماله للمشتق

دورُ الخلائقِ عافَها سُمارُها وتقَطّعَتْ أسبَابُها تقطيعا[3]

وكان من السهل على الشاعر أن يختم البيت بلفظة أخرى ، تضيف الى المعنى جديدا ، غير أنه يحرص دائما على توفير الايقاعات المثيرة ، والموافقة النغمية بين الالفاظ ، وهي التي دفعته الى أن يتميز معجم القوافي لديه بهذه الظاهرة ظاهرة الاشتقاق والاستخدام المتنوع لصيغ المفردات

ويحقق الجواهري في استخدامه هذا كثيرا من صور التناقض التي تزيد الصورة جمالا وقيمة فنية ، ومن أمثلة ذلك لديه

---

(١) نفس المصدر ص ٢٦٤
(٢) ديوان محمد مهدي الجواهري المجموعة الكاملة جـ ١ ص ٣٣٥
(٣) نفس المصدر ص ٣٨٥

يا أحبائي وما أ صْبركم أحسنُ الاحباب مَنْ لمْ يَصبرا[1]

وقوله

ما لِمن يهوى جمالاً زائلاً وعلى البدرِ جمالٌ ما يَزالْ[2]

وقوله

أنا خاطرتُ بنفسي في الهوى والهوى لذاتُه في الخطرِ[3]

والجواهري لم يكن اول من استخدم هذه الظاهرة فقد استخدمها قبله آخرون ومن جيد استخدامات الزهاوي في هذا المجال قوله

لا شيء يبقى على ما شهدتُه مستمرا
فالبحر يطغي بمدٍّ والمدُّ يعقب جزرا
فيصيرُ البرُ بحرا ويصيرُ البحرُ برا[4]

وبهذا يحقق الشاعر في البيت الواحد ميزتين فنيتين ، فهو يجمع بين التناقضات مما يزيد من غنى القصيدة بالتوتر والتفاعل ، ويحقق تناسقا ايقاعيا وانسجاما نغميا في التقابل الصوتي بين القوافي وما سبقها من الفاظ

وهذه الظاهرة لا تقتصر على الجواهري ، بل يستخدمها أيضا شعراء معاصرون آخرون منهم صالح الجعفري في قصيدته « الفداء بين رائده وجاحده »

واقهرْ بمفردِكَ الجموعَ ميمِّما فيما قصدتَ الواحدَ القهارَ[1]

---

(١) ديوان محمد مهدي الجوهري جـ ١ ص ٣٥٤ « المجموعة الكاملة »
(٢) نفس المصدر ص ١٥٩
(٣) نفس المصدر ص ٣٥٤
(٤) ديوان الزهاوي ص ٥٧

ما قيمة الانصار ان لمْ تلق مِن أسيافِهم وقلوبهِم أنصارا[1]

فالقافية استنبطها الشاعر من بين المفردات التي وردت في كل بيت من الابيات السابقة ، والقارىء بسهولة ينتبه لما بين « واقهر » و« القهارا » وبين « الانصار » و« وأنصارا » والاذن ترتاح لهذه المشاكلة في النغمات والسكنات

والشاعر مصطفى جمال الدين يستغل هذه الظاهرة في شعره ليوفر جوا ايقاعيا ، وموسيقى شعرية عالية

أيهاً أبا الاحرار أي كريمةٍ تَبني الخلودَ وليس فيك لها أبُ
أنت الذي أعطيت ما أعيا الورى تصديقُه ووهبت مالا يوهبُ
ووقفت حيث اراح غيرك انفساً والحقُ بينكما يهبُّ ويرغبُ
فصمدت للتيارِ تسمع هادرا سيان أغْلِبُ موجه أو أغلَبُ[2]

فلا شك أن تكرار الجرس والحروف بذات الرنة في « ابا وأب » و« وهبت ويوهبُ » و« أغْلِبُ وأُغْلَبُ » يحقق اثارة في الشعر ومفاجأة للقارىء ، تزيد من احساسه بالجمال وحافظ جميل الاخر يشحن قصيدته بالايقاعات المتشاكلة عن هذا الطريق في قصيدته « يا صاحب التاج » وفيها ما يقارب من عشرين قافية مشتقة من مفردات ابياتها ، من مجموع اثنين وخمسين قافية في القصيدة وفي قصيدته « ذكريات » مقطع يتألف من تسعة ابيات فيها خمسة مقفاة بهذه الطريقة وهذا المقطع

حوطي بعطفكِ مغرماً ولهاناً قد كادَ يفقدُ رشدَه هيمانا
ما لوحتْ لكِ بالجوى حسراته الا شكا من عطفكِ الحرمانا
هذى الدموعُ شواهد في عينِهِ أو لست واجدةً بها برهانا؟

---

(١) مهرجان المربد الشعري الثاني ص ٤١
(٢) مهرجان المربد الشعري الثاني ص ١٥٣

يمسي ويصبحُ لا يرى لفؤادِهِ   بين القلوب الهاجعات مكانا
مترنح سهداً كأن عيونَه   لم تمتلكْ هدباً ولا أجفانا
ما لاب من ظمأ كحر غليلهِ   عبَّ الشفاهَ ولم يَزلْ ظمآنا
يرنو اليك بصدرهِ عن خافقٍ   يشتدُ إن ناغيتَهُ خفقانا
فصليه واحتضني لظى اشواقِهِ   ودعيه يَلمُس رأفة وحنانا
يا حلوتي حاشاك من انسانةٍ   تقسو وتظلمُ مثلَها انسانا[1]

ومن السهل على القارىء العادي أن يتذوق الايقاع الذي يوفره اشتقاق القوافي بهذا الاسلوب ، الذي يتكرر في نصف ابيات القصيدة ، فالمجانسة الصوتية بين « ظمأ وظمآنا » وبين « خافق وخفقانا » وبين « انسانة وانسانا » لها أثرها في اضفاء هذا الجو على ان الشاعر فطن أيضا في بقية القوافي الى مرادفات المفردات داخل البيت ، حينما لا يستطيع ان يشتق القافية من المفردات نفسها والترادف حاصل بين القافية « هيمانا » و« ولهانا » في البيت الاول ، ويحقق تضادا وترادفا في البيت الثاني « جوى حسراته » و« العطف والحرمانا » وكذلك في البيت الاخير « ولظى أشواقه » و« رأفة وحنانا »

هذا التوليد والاشتقاق والاستنباط للقوافي من الالفاظ ومرادفاتها أو مضاداتها يساعد على ضغط الوحدة الموسيقية للبيت حينما تتكرر على السمع رنتان متشابهتان فيخيل للقارىء انه أمام جوقة موسيقية تتردد فيها النغمات والايقاعات

والقصيدة كما يقال « توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات ليس الا وأن معنى القصيدَة انما يثيره بناء الكلمات كأصوات اكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان وذلك التكشف للمعنى الذي تشعر به في أية قصيدة أصيلة انما هو حصيلة بناء الاصوات »[2]

---

(١) أحلام الدوالي حافظ جميل ص ٢٧٣
(٢) الشعر والتجربة ارشيبالد مكليش ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ص ٢٣ دار اليقظة العربية ١٩٦٣

وحتى في القصيدة الحديثة حيث لا تكون القافية شرطا أساسيا ، وحيث يحل الشطر محل البيت يستخدم بدر ظاهرة الاشتقاق هذه ومن استخداماته للاشتقاق في القوافي

شعَّ الهوى في ناظريها فاحتواني واحتواها
وارتاح صدري ، وهو يخفقُ باللحون ، على شذاها
فَغَفَوتُ استرقُ الرؤى ، والشاعريةَ منِ رؤاها
وأغيبُ في الدفء المعطر كالغمامة في نداها[1]

والجمال الايقاعي في هذه الاشطر له سحره ، ومما زاد هذا التجانس « احتواني واحتواها » والمجانسة بين « الرؤى ورؤاها » حيث ترد القافية في صورة صيغة مقاربة من صيغة مفردة من المفردات السابق استخدامها

وليس بأدل على ان جرس الالفاظ له علاقة وثيقة بتحقيق الايحاء وخصوصا في القافية من قصيدة للرصافي كان جرس الفاظها التي وردت في القافية الاثر الكبير في النفور من القصيدة والذهاب بجمالها ، وذلك في قصيدته التي مطلعها

اذا انقضى مارت فاكسر خلفه الكوزا واحفل بتموز ان ادركت تموزا[2]

ثم يحشر بين قوافيها الفاظا احبطت ايحاء القصيدة منها

مبزوزا ، ومركوزا ، وعكاكيزا ، والشيزى ، وضيزى - وتهويزا ، ومجنوزا وترزيزا ان جرس هذه الكلمات جرس نافر نشاز ، اضاع به الشاعر الجو الايقاعي والايحاء وسلب بقية الفاظ القصيدة دورها واعتبرت هذه القصيدة من اشد القصائد ابتذالا لتنافر جرس القوافي وايقاعها على الاذن

وللرصافي قصيدة اخرى من هذا الشكل مطلعها

---

(١) زهار واساطير ديوان بدر شاكر السياب ص ٤٤
(٢) ديوان الرصافي ص ٣٨٨ قصيدة « تموز والحرية »

ابـــو غازي قضى فاقيم غازي   فانطقنـــا التهانـــي والتعازي [1]

وقصيدة أخرى للزهاوى

اكبـــر بفيصل من مليك غازي   وبنجلـــه فخـــر الامـــارة غازي [2]

حيث تتوالى القوافي النافرة جرسا وايقاعا وتجمع بين الافراز ، ولماز والمهماز ، والممتاز ، وفاز . وما كان لشاعر مثل الزهاوي او الرصافي ان يقع في مثل هذه المزالق لولا تعمد التكلف ومحاولة مسايرة بعض الفساد في ذوق العصر الذي كان لا يزال متعلقا بالسجع والجرس المتكلف بين الكلمات حتى في النثر

( ) د[illegible]ان الزهاوي ص ٣٣٤

(٢) ديوان الاوشال الزهاوي ص ٢١٥

الفصل الثاني

الذكرى الشعورية والتراثية

لكي ينجح الشاعر في بناء صورة شعرية فنية ، لا بد أن يعتمد اللغة فالصورة بناء لغوي ، والكلمات وحدة هذا البناء ، ومن مقومات الالفاظ التي تسهم في رسم صورة فنية لها دلالة شعورية ، ان تكون لهذه الالفاظ قدرة على التصوير النابض بالتفاعل الحي ، والاثارة والتذكر والاستجماع لمكنون المشاعر الانسانية المترسبة في الاعماق ، فتوقظها وتفجرها وتحدث هزة عاطفية لدى القارىء تدهشه وتفاجئه وتمنحه المتعة والالفاظ قادرة على كل ذلك فهي « كالقماقم اغلقت في سداداتها تجارب لا حصر لها اختزنها فيها الانسان على مر العصور والشاعر البارع هو الذي يعرف كيف يزيل عن هذه القماقم سداداتها ليفرغ المكنون المدخر فيها[1] »

وكل لغة قوم تمر بعصور مختلفة ، منها النصر ومنها الهزيمة ، ومن شأن الحوادث والازمات أن تمنح بعض الاماكن والايام والاشخاص بعض الذكريات سارة أم مؤلمة ، والكلمات شأنها شأن المواقع والايام كثيرا ما تحمل قدسية وتكتسب ذكريات تزيد من دلالتها ورصيدها في أداء المعاني

والذكرى الشعورية في الالفاظ ، تمثل رصيدها وحصيلتها من كل ما اكتسبته من دلالات عاطفية وشعورية وموضوعية ، من جراء استخدام الأمة لها في الظروف

---

(١) فنون الادب ف ب تشارلن ترجمة الدكتور زكي نجيب ١٩٥٩ ص ٨٨

المختلفة حتى اذا ما ورد لفظ منها استحضر الذهن تلك القيمة المكتسبة ايا كان نوعها ، تاريخية أو قومية ، عقائدية أو عاطفية ، عامة أو ذاتية

ولبعض الالفاظ في اللغة العربية قابلية لاثارة بعض الـذكريات الشعـورية وهذه القابلية كامنة في ذاتها ومما يقوله العقاد في الاسماء المشتقة

« ان للاسماء دلالة شعورية في اللغة العربية وهو ما يجعلها أقوى وأقدر من غيرها على التعبير »[1] ويضرب مثـلا لذلك ، ان القصر مشتـق اصـلا من المكان المقصور على صاحبه ، والمنزل ما نزل فيه الانسان ، والجيش مشتق من الجيشان والحركة في الاماكن المتعددة ، أو المكان الواحد ، ومثل هذه الاسماء من الطبيعي ان تكون لها دلالة أعم وأشمل من دلالة الاسماء السماعية

ويلجأ بعض الشعراء الى اثارة الذكريات الفطرية البدائية في الالفـاظ ومما يذهب اليه د غنيمي هلال « ان الكلمات في الاصل كانت هيروغليفية الدلالة أي تصويرية والشاعر يحاول أن يتحدث بلغة تصويرية في مفرداته وجمله ، اي انه يعيد الى اللغة دلالتها الهيروغليفية التصويرية بما يثبت في لغته من صور وخيالات[2] ولذلك عدت مظاهر البدائية في اللغة الشعرية خصيصة وميزة ايجابية

ولقد وجد الشاعر العراقي المعاصر مئات من الالفاظ والاصوات في متناوله ، ولها في ذاكرته وذاكرة الاخرين ما لها من أثر فعال لاثارة مشاعـر المتلقـي ، لانهـا اختزنت كثيرا من معطيات التراث ، وارتبطت بقيم إلهامه الروحية ، والعاطفية ، وفيهما طاقات هائلة « للايحاء والثراء المعنوي »

وفي الشعر العراقي المعاصر نجد كثيرا من الالفاظ لم يعد لها معادل معنوي مجرد في حياتنا ، ولم تعد ذات فاعلية أو قيمة في الواقع المعـاصر غـير أن الشاعـر المعاصر يستخدمها لذكراها الشعورية ، « كالسيف ـ مثلا فهو لم يعـد يستخـدم

---

(١) اللغة الشاعر عباس محمود العقاد ١٩٦٠ ص ٦٠
(٢) النقد الادبي د غنيمي هلال ص ٣٧٤

ذلك الاستخدام الفعال الذي استخدم في تاريخنا السابق ، ولكن الشاعر يستخدمه لذكراه الشعورية ولقيمته التراثية

وكذلك الأمر في كثير من اسماء الاماكن والحيوانات والظواهر الطبيعية التي كان يتغنى بها الشاعر القديم ، فاعطاها هذا الاستخدام رصيدا شعوريا وفي معجم الشعر العراقي تمثل هذه الالفاظ برصيد كبير ، سواء أكانت مفردات او تراكيب جاهزة

فبالرغم من بعدنا عن الخزامى وانه لم يعد ملهما حيا للشعراء ، غير ان نعمان ماهر الكنعاني يلجأ الى هذا اللفظ فيضمنه في شعره

سائلِ الانسامَ هبّتْ بالخُزامى نشَقتها ام تجافتَها الندامى
وارو لي عنها حديثاً فلكمْ حنتِ النفسُ الى دارِ امامى[1]

والكنعاني حينما يتطرق الى « نسيم الخزامي » ويذكر « الندامى » و « دار امامى » محاولة منه ان يثير فينا ذكرياتها مع الشاعر العربي القديم وهو يعلم جيدا ان نفس الانسان العربي تعتز كثيرا بتراث عشاقها وشعرائها وتهيم باشعارها وتعدها رمزا للوفاء والاخلاص ، للعزة العربية ، وما دار فيها يرمز الى طهر الحب العربي ونقائه

والموقف هنا يختلف عن اية لغة اخرى تراثها القديم الذي تعتز به مكتوب بلغة غير لغتها الحاضرة

والشاعر في قصيدة أخرى يحاول أيضا محاكاة الشاعر العربي القديم بلغته

---

(١) من شعري نعمان ماهر الكنعاني ص ٣٣

يا راكب البيدِ لا يؤذيك لاهبُها فالبيدُ بيدك من ريحٍ ومن كُثُبِ
هي الديارُ التي اعطتك صرصرها نواسمُ الروضِ في الغيطان والرحبِ
لولا الهواجرُ لا مروان خلدَه ذكرٌ ولا دلَّ هارون على الحسب
يا راكب البيدِ إن طالَ الذمولُ بها فسوف تتركها لليانعِ الخصب
قد رحت تطوي الفيافي يستحثُكَ في مسراك شوقٌ لجوجٌ واضحُ السببِ[1]

ونحن نعلم ان « البيد » لم تعد في متناول الانسان العربي المعاصر لقد فارق الشاعر العربي هذه الالفاظ البيد ، والكثب ، وصرصر ، ونواسم والهواجر ، والذمول ، والفيافي ، التي كانت يوما ما تشكل رصيدا كبيرا من معجم الشاعر ولكنها اليوم حينما تذكر في الشعر فلذكراها الشعورية والشاعر يستدر بها عطف الجمهور لعلمه بتجاوب العربي مع ماضيه . ومهما يكن عن استخدام الشاعر الساذج لمثل هذه الالفاظ فهي محاكاة منه للغة القدماء المحببة الى النفس ، ومحاولة منه لاثارة ذكريات ماضيه ، ولا زال في معجم الشعراء الكثير من هذه الالفاظ التي تستخدم لذكراها الشعورية ، وان كان واقع مدلولها نادرا وقليلا

ان استخدام مثل هذه الالفاظ سلاح ذو حدين فهو قد يكون لاستخدام ما نسميه دلالة شعورية او ايحاءاتها التراثية لاستثارة مشاعر واحاسيس وقيم معاصرة ، كما قد يكون مجرد تقليد غير رشيد للمعجم الشعري القديم دون ان يسقط عليه الشاعر اية ايحاءات معاصرة والكثير من استخدام الشعراء ينتمي لهذا النمط كما هو في ابيات الكنعاني التي مرت بنا ولكنه في ابيات أخرى يستخدم الفاظا قاموسية غابت عن الاستخدام ولكنه يسقط عليها روح المعاصرة ويعيد اليها الحياة من جديد

بغدادُ جُرحُك غائرٌ ، ودماؤهُ للوالغينَ الواغِلينَ مُدامُ[2]

---

(١) من شعري نعمان ماهر الكنعاني ص ٩١
(٢) من شعري نعمان ماهر الكنعاني ص ٧٧

والوالغون شاربو الدماء ، والواغلون الطارئون على العروبة وحينما يظهر مثل هؤلاء في العراق ويحاولون ما حاوله الحاقدون من قبل ، يستخدم الشاعر هذه الالفاظ معيدا الى الاذهان ما قاساه العراق من هؤلاء ، « الواغلون الوالغون »

والجواهري يعيد الحياة الى بعض هذه الالفاظ

اتعلمُ ام انت لا تعلمُ   بانَّ جراح الضحايا فمُ
فمٌ ليس كالمدعي صولةً   وليس كآخرٍ يسترحمُ
يصيحُ على المدقعينَ الجياع   اريقوا دماءكُمُ تُطعموا
ويهتفُ بالنفرِ المهطعينَ   اهينوا لئامَكُمُ تُكرموا[1]

فالشاعر يستخدم « المدقعين » « المهطعين » بروح معاصرة بعد أن غابت هذه الالفاظ عن الشعر

ومثل هذه الالفاظ حينما تستخدم بروح عصرية ، يكون لها ايحاء خاص وقدرة متميزة على اثارة القارىء ، ومفاجأته من خلال تذكيره بحرص الشاعر على الجزالة والمتانة في الفاظه الشعرية ، خصوصا اذا استخدمها بما يجعلها جديدة عصرية ، والجواهري يستخدم كثيرا من التعابير والتراكيب الجاهزة لا لانه يعجز عن استخدام غيرها ، ولكنه يعي اثرها في نفس العربي ، وسرعة تواردها على الذهن ، ومدى ما يجد فيها من متعة

على رُسلِكم إن الليالي قصيرةٌ   وما هي الا غُدوَّةٌ ورواحُ[2]

ويقول

اهلُ الخورنَقِ والسديرِ ولو سعوا   رَفَعوا سديراً ثانياً وخَورنَقا[3]

---

(١) ديوان محمد مهدي الجواهري ص ٢٥٩ جـ ٣
(٢) ديوان محمد مهدي الجواهري جـ ٣ ص ١٤٦
(٣) نفس المصدر المجموعة الكاملة جـ ٢ ص ١٤٧

ومن قوله

يا أمَّ عوفٍ عجيبـاتٌ ليالينا　　يُدنينَ اهواءنَا القصوى ويقصينا[1]

والجواهري يعلم ان « غـدوة ورواح » و« الخورنـق والسـدير » و« يقصي ويدني » قوالب جاهزة ، ولكنه يعلم جيدا ان فيها استحضارا للذكريات الشعورية وانها تهز السامع　وللجواهري مفردات وتراكيب قديمة كثيرة يستخدمهـا ضمـن معجمه الشعري المعاصر ، منها　ملاعب الاتراب ، وطلق الضواحي ، وصاحب الارز ، ونوافج المسك ، وطاوي الكشحين ، ومفاخة النوق ومستدق الحصـا ، وارح ركابك ، ومدحوة الاكر ، وساجي الرياح ، وله الفاظ مفردة ،كجلجلـة ، واليعاسيب ، والاحابيب ، وملحوب ، والمطوحة والنكباء وغيرها كثير

ومن آثار اثارة الذكريات الشعورية تضمين الشاعر المعاصر قصيدتـه ابياتـا ومقاطع من شعر القدماء ، محاولاً بذلك القاء صفة الشمـول والعموم على تجاربه وان يوقظ بهذا التضمين انتباه القارىء المعاصر للمقارنـة بـين تجـارب المعـاصرين والقدماء

وكذلك الايحاء بأن لغته تصـل الى مستـوى ما وصلـت اليه تلك اللغـة في نصوصها الرائعة　ومن قصيدة القاها عدنان فرهاد في مهرجـان المربـد الشعـري الثاني نقتطع

وقفـتُ في حلـبِ الشهبـاءِ اسألها　　اين الامـارةُ اين الملكُ والحشمُ ؟
وأين قلعتُهـا تختـالُ شامخةً　　وسيفُ دولتِهـا والقصرُ والخدمُ ؟
واين منبـرُكِ المرمـوقُ جانبُه　　وحولـه قسماتُ الملكِ تبتسمُ ؟
واين وفرتُـك السـوداءُ تنشرها　　إن جاشَ في النفسِ يوماً عاصفٌ أزمُ ؟

---

(۱) نفس المصدر ص ۱۹۹ جـ ٤

واين درتُك العصماءُ تنشُدُها   وصوتُك الجهوري العذبُ يحتدمُ[1] ؟
« واحرَّ قلباه ممن قلبُه شبمُ   ومن بجسمي وحالي عنده سقمُ »
« أنا الذي نظر الاعمى الى ادبي   واسمعت كلماتي من به صممُ »
« أنام ملء جفوني عن شواردِها   ويسهرُ القومُ جراها ويختصم »
« الخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرفني   والرمحُ والسيفُ والقرطاسُ والقلمُ »

فالابيات الاربعة الاخيرة للشاعر المتنبي والتضمين قد يكون باللفظ لكل البيت أو جزء منه ، أو تضمين بالمعنى مع الاحتفاظ بوزن الاشتقاق او الايقاع

والبياتي في قصيدته كلمات الى الحجر ، يضمن مقطعا كاملا من معلقة طرفة ابن العبد

وما زال تشرابي الخمور ولذتي   وبيعي وانفاقي طريقي ومُتْلَدي
الى ان تحامتني العشيرةُ كلها   وأفردتُ افراد البعير المَعّبدِ
فان كنتَ لا تَسْتطيعُ دفع منيتي   فَدعْني أبادرها بما ملكتْ بيدي
كريمُ يروى نفسه في حياته   ستعلم إن متناغداً اينا الصدى[2]

والبياتي لا يتوقف عند هذا الحد ، فاستخدامه للشخصية التراثية يعد جزءا من اثارة الذكريات الشعورية ، والدكتور علي عشري يقول في هذا « ان استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر يعني توظيفها تعبيريا لحمل بعد من ابعاد تجربة الشاعر المعاصر اي أنها تصبح وسيلة تعبير وايحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها او بها عن رؤياه المعاصرة[3] » فتصبح المفردة لا تعني مجرد اسم الشخصية التراثية ، وانما رمز لغوي يحمل ذكرى شعورية لكل الاعمال والافعال التي اقترنت بتلك الشخصية التراثية وعلى هذا فقد ضمن الشاعر العراقي المعاصر كثيرا من الاسماء

---

(١) مهرجان المربد الشعري الثاني ١٩٧٣ وزارة الاعلام العراقية ص ١٩٢
(٢) الموت في الحياة ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ٢ ص ٢٣٠
(٣) استخدام الشخصية التراثية علي عشري زايد ص ٨

التراثية في شعره بل استخدمت الشخصيات التراثية كعناوين للقصائد ، واحيانا مجالا تدور حوله احداث القصيدة ، وقد يتخذ الشاعر المعاصر من الشخصية التراثية مجالا لاثارة الانتباه الى المفارقة بين عصرين ، قديم ومعاصر والبياتي استخدم الاعلام التراثية قناعا يتحدث من خلاله عن نفسه ، فيتناول تجارب الاقدمين وكأنها تجربة مستقلة عنه ، ويربط بينها وبين ما يريد ان يقوله ، ويقول عن استخدامه للشخصيات التراثية « اني استبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في اعمق حالات وجودها وأن اعبر عن اللانهائي وعن المهمة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن الى ما سيكون ولذلك اكتسبت هذه القصائد هذا البعد الجديد الذي يجعلها تولد من جديد كلما تقادم بها البعد »[1] ولذلك شاع في شعر البياتي كثير من الاعلام التاريخية الحلاج ، وابو فراس ، وديك الجن ، والمهلب ، والمعري ، وطرفة ، وزرقاء اليمامة ، وأبو زيد السروجي ، ومالك الحداد ، والعنقاء ، والمتنبي ، وكذلك تكثر في شعره اسماء الاماكن اليمن ، وبابل ، والاقصى ، وكذلك الامر عند الجواهري

ومن الذكريات الشعورية المرتبطة بالقيم العقائدية التي اغنت وأضافت الى المعجم الشعري المعاصر الفاظا وتراكيب جديدة ، ما تحمله اللغة القرآنية ، والالفاظ القرآنية من غنى ، دفع بعض الشعراء المعاصرين الى الاستعانة بها . يقول الجواهري

عن يميني وعن شمالي عزين   شبه ناس ، شنائت اوزاع

ولفظة « عزين » مأخوذة من قوله تعالى « عن اليمين وعن الشمال عزين » رغم ان الجواهري لم يستطع ان يستغل ما فيها من قدرة وايحاء

وبدر شاكر السياب يستعير الفاظا من صورة تضمنتها الآي القرآنية حيث يقول محاكيا

(١) تجربتي الشعرية ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ٢ ص ٤٠٩

وتحـت النخـل حيثُ تضـلُّ تمطِـرُ كلُّ ما سعْفَه
تراقصـت الفقائـعُ وهـي تُفَجـرُّ - إنـه الرُّطبُ
تساقـطَ في يد العـذراءِ وهـي تهـزُّ في لهفة
بجذع النخلةِ الفرعاء (تاجُ وليدكِ الانوار لا الذَّهبُ) ،
سيصلـب منـهُ حبُّ الآخـرين سيُبـرىءُ الأعمى
ويبعـثُ في قرارِ القبْـر ميْتـا هدَّه التَعبُّ[1]

وذلك استغلالا لما جاء بقوله تعالى « وهزي اليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا » سورة مريم - ٢٤ - ٢٥

والبياتي يستوحي في نفس الصورة القرآنية والالفاظ القرآنية قوله

أيتها العذراءْ
هزي بجذعِ النخلةِ الفرعاء
تساقطُ الاشياءْ

ولبدر في قصيدته « العودة الى جيكور » صورة اخرى حيث يقول

هذا حرائي حاكتُ النعكبوتْ
خيطاً الى بابهْ[2]

ووردت في القصيدة ذاتها عبارة « والريح صر »

وفي قصيدتـه مدينة السندباد

فسارَ يبعثُ الحياةَ في الضريح[3]
ويبرىءُ الأبرص او يُجدِدُ البصر ؟

---

(١) شناشيل ابنة الجلبي ديوان بدر شاكر السياب ص ٥٩٨
(٢) انشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب ص ٤٢٥
(٣) نفس المصدر ص ٤٦٩

وفيها ايضا اشارات الى النبي محمد (ص) والى غار حراء وان لم يوفق في قوله بجديد

وفي اشعار بدر كثير من الاسماء والاشارات الى احداث وقصص وردت في القرآن والكتب السماوية ، « هابيل وقابيل » ، « وارم ذات العماد » « وعاد » « وثمود » و« عزرائيل » ، « ويهوذا » ، « والمسيح » ، « وابرهة » « ويسوع » ، وفي شعر « خالد الشواف » « ووليد الاعظمي » ، « وخضر الطائي » ، « ومحمد بسيم الذويب » ، الفاظ قرآنية كثيرة

ومن استخدامات الشاعر المعاصر لما ورد في القرآن الكريم من عبارات وصور قول الشاعر

قادني النفّريُّ على لهبٍ باردٍ
ومرّت جهنمُ تحتي
فقالَ لها النفريُّ كوني سلاماً وبْرداً
وكوني مسكناً طيبا[1]

وهو مأخوذ من قوله تعالى « يا نار كوني بردا وسلاما على ابراهيم »

---

(١) الشعراء يهجون الملوك نبيل ياسين دار الحرية بغداد ١٩٧٨

الفصل الثالث

الحركة والتفاعل والنمو

الشاعر لا يرسم الصورة ثابتة على وضع معين ، بل يصيرها متحركة متطورة متتابعة يلاحق بعضها البعض ، والصورة الشعرية تمتد وتنمو ، تتقلص وتنبسط بفضل تتابع لحظات الحركة والثبوت التي تتميز بها الالفاظ فتبدو الصورة لها حركة عضوية تنبض بالحياة والاحساسات ، والمشاعر الانسانية والاختلاف بين الشعر والتصوير اختلاف قائم على اختلاف طبيعة مادتيهما فتتابع الزمان يتيح للشاعر ان يصف الحركات المتتابعة بفضل ما تستطيع ان توحي به الالفاظ في مدلولات متحركة غير مستقرة ولا محددة ومن قدرتها على العطاء والتوصيل للمعاني الشعورية ويؤكد هذا الاستاذ شوقي ضيف حينما يفرق بين الشعر والتصوير فيقول « التصوير شعر صامت مادته الالوان والشعر سمعي مادته الالفاظ وليست الاذان عيونا ولا الإلفاظ الوانا وللشعر لحظات في الزمان والمكان[1]

وحينما ارادت نازك الملائكة تقسيم هيكل القصيدة حسب طبيعة الصورة الشعرية من حيث الحركة والسكون قسمت الهيكل البنائي للقصيدة ثلاثة أقسام[2]

١ ـ الهيكل المسطح وهو ما اتصف بخلوه من الحركة والزمن

---

(١) يراجع النقد الأدبي شوقي ضيف ص ٨٩

(٢) ينظر قضايا الشعر المعاصر ص ٢٠٩

٢ ـ الهيكل الهرمي وهو ما اتصف بوضوح عنصر الحركة والزمن فيه

٣ ـ الهيكل الذهني وهو ما اتصف باقتصاره على عنصر الحركة دون الزمن

ونقصد بالهيكل النظام الهندسي العام والاطار الذي يشبه الوعاء يضم في داخله مجموعة مفردات وتراكيب لغوية ، واذا كان عنصر الحركة والزمن من صفات الهيكل فهي خلاصة ما تجود به الالفاظ والتراكيب من دلالات يتجسد فيها عنصر الزمن والحركة ، ومن حيث الواقع يستحيل ان تخلو القصيدة من افعال وطبيعة الافعال انها تحمل دلالة الحدث والزمن ، وليس من الواضح ولا الحقيقة ان تخلو الصورة الشعرية تماما من الحركة أو الزمن غير ان بعض الصور يشتد فيها عنصر الحركة ، والبعض الاخر يقوى فيها عنصر الزمن ، لتباين ايحاء الالفاظ بهذه العناصر فالفعل « يقوم » مثلاً ـ اكثر ايحاء بالحركة والزمن من الفعل « قام » للدلالة على الاستمرارية في الحدث وشموليته للحاضر والمستقبل

وقديما تنبه النقاد الى طبيعة الحركة بالصورة الشعرية ، فناقد مثل عبد القاهر الجرجاني لم يتجاهل هذه الخاصية ، وحينما يعلل تفضيله للتشبيه في بيت بشار بن برد

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

يعلل تفضيله واستحسانه لهذا النوع من التشبيه على غيره من التشبيهات الاخرى لما يحمله الفعل « تهاوى »[1] في دلالات لا حصر لها في الحركة الى الامام والخلف ، الشمال واليمين ، والى الاسفل ، وانه لفظ استطاع ان يجمع كل الأوضاع التي يمكن ان يتخذها السيف بيد المقاتل ، مع ما تحمل من طابع الاستمرار والسرعة والوضوح

---

(١) انظر دلائل الاعجاز عبد القاهر الجرجاني ص ٧٦٠

وسيد قطب في كتابه «التصوير الفني في القرآن» يتنبه الى ما تحمله بعض الالفاظ من دلالات نفسية تقترن بالحركة والحس ، مثل لفظ « اثاقلتم » و« غيض » و« نسلخ »[١] فهي الفاظ تحمل معها احساسا بالزمن والحدث الممتزج بالمشاعر والاحساسات والتحول من حالة لحالة والتفاعل المستمر

وفي الشعر العراقي المعاصر يستغل بعض الشعراء هذه الخاصية في الالفاظ فيحاول استخدام اكبر قدر ممكن منها ، مستفيدا من قدرة الافعال على تجسيد عنصر الحركة والزمن والمحاكاة النغمية للاحداث بما ـ يجعل الصور الشعرية صورة متميزة ومتفردة ومن الاستخدامات لمثل هذه الالفاظ ما ورد في قصيدة « مرحى غيلان »[٢]

بدر شاكر السياب

« بابا بابا »
ينسابُ صوتُك في الظلام ، اليَّ كالمطرِ الغضير ،
ينساب من خَلَلِ النُعاسِ وأنت ترقُدُ في السريرِ
من أيّ رؤيا جاء ؟ أيٍّ سماوةٍ ؟ ايٍّ انطلاقِ
وأظلُّ اسبح في رشاشٍ منه ، اسبح في عبير

(بابا) كأنَّ يد المسيح
فيها كأنَّ جماجم الموتى تُبرعِمُ في الضريحِ
تموزُ عادَ بكلِ سنبلةٍ تعابثُ كلَّ ريحِ

« بابا بابا »
انا في قرارِ بويب ارقدُ في فراشٍ من رمالِهْ

---

(١) يراجع التصوير الفني في القرآن سيد قطب ص ٦٥ وما بعدها
(٢) انشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب ص ٣٢٤

من طينِـه المعطـورِ ، والـدم من عروقـي في زلالهِ
ينثـالُ كي يهـب الحياةَ لكل اعـراقِ النخيلِ
أنـا بـغْـلُ اخطـر في الجليلِ
على المياهِ أنـت في الوراقـات روحـى والثمارِ
والماءُ يهمسُ بالخـريرِ يصـلّ حولي بالمحار
وأنـا بويبُ اذوب في فرحـي وارقـد في قراري

والافعال التي استخدمها بدر ، واحسن اختيارها افعال لها قدرة كبيرة على الحركة والنمو والتفاعل ، حتى لنشعر ان الفعل ممكن ان يمثل اوضاعا مختلفة

فالفعـل « ينسـاب » و« تبرعـم » و« تعابـث » و« ينثـال » و« ينـث » و« يصل » لجرسها وايقاعها الرقيق الموحـي بالجمال والعذوبـة ممـا يدل على ان الشاعر يتعامل مع الالفاظ ، تعامله مع ارواح يلمسها بخفة ولطافة متناهية ، وكل فعل يوحي في مجموعه حركة بدفقة شعورية خاصة

فلفظة ينساب تحمل صفة الحركة اللينة الممتدة على الزمان فهي تعني انسياب وتخلخل جسم له قابلية النفاذ الهادىء من بين مسام جسم اقل تماسكا منه ، فنحس فيها طابع الحلول ، وصورة عملية الانسياب صورة دقيقة جدا ، وكذلك الامـر بالنسبة « لتبرعم » فهي لمسة خفيفة تحمل طابع النمو والتجمع والتكوين . والفعل « تعابث » يحمل طابع الحركة والتموج والتنقل و« ينثال » يحمل طابـع الانتشـار والهبوط بدقائق صغيرة جدا ومثلها في « ينث » وتحمل « يصـل » ايحـاء بالسـير البطيء الذي أشبه ما يكون بدبيب النمل هذه الصور المتتابعة للافعال اوحـت بطبيعة الحنان ، والعلاقة الرحيمة الرؤوفة بين الابن والاب ، وحلول هذه العاطفة وسريانها وانتشارها وتخلخلها بين العـروق واوصـال الجسـم ، وعـن طبيعـة هذا التجاوب في العاطفة والاحساسات والمشاعر الانسانية السامية

وبدر شاكر السياب شاعر حساس اساسا له ذوق كبير في تصيد هذه الكلمات

والافعال ، ومن اقواله انشودة المطر[1]

مطر
مطر
مطر
تثاءب السماءُ ، والغيومُ ما تزالْ
تسحُّ ما تسحُّ مِنْ دموعِها الثقالْ

ويقول فيها في موضع آخر

تسفُ من ترابها وتشربُ المطر ؛

وأيضا

وكيف تنشجُ المزاريبُ اذا انهمرْ ؟

وفي قصيدة « المسيح بعد الصلب » يقول

بعدما ما أنزلوني ، سمعتُ الرياحْ
في نواحٍ طويلٍ تسفُ النخيلْ ،
والخطى وهي تنأى اذن فالجراح
والصليبْ الذي سمّروني عليه طوالَ الأصيل
لُم تُمتني . . . . .[2]

والالفاظ « تسف » و« تسح » و« تنشج » و« وسمروني » و« وتنأى » افعال ناطقة موحية باحداثها ، والدليل ان الشاعر لو غير الفعل « تسح » و« ينضح » لا يستوي المعنيان . ان لفظة « تسح » تحمل بعدا نفسيا بان الحدث

---

(١) انشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب ص ٤٧٥
(٢) انشودة المطر بدر شاكر السياب المجموعة الكاملة ص ٤٥٧

والحركة يصاحبها احساس بالالم ، وشعور بالمرارة وانها عملية ايرادية ، وليست عفوية ، « وتسح » تلقي على المعنى ظلا انسانيا ، وكأن قيعان المحيط نفوس آدمية تتفاعل مع الكائن الحي ولفظ « تسف » يطبع في الذهن صورة مشكلة من عدة عناصر ، الرياح الهادئة وسعف النخيل الاخضر ، والحركة التي تنجم عن عبث الرياح بالسعف ، ثم ذلك الصوت الناجم عن هذه الحركة ، والذي يحاكي جرس اللفظ ، كل ذلك يشترك في رسم الصورة التي تخلقها « يسف » في اذهاننا ، وتلقى على مشاعرنا ظلال تفاعل الموجودات مع الطبيعة تفاعلا فيه الرقة والعذوبة

ومعجم بدر الشعري حافل بمثل هذه الالفاظ ، مثل تنز ، وتصك وتشرأب ، ويتضوأ ، ويخضل الخ والفاظ مثل ، يوشوس ، ويكركر ، ويهدهد ويثرثر ، وهي تضيف الى ما ذكرنا بتكرار المقطع طاقة جرسية موسيقية موحية وهي الفاظ اكثرها من صيغة المضارع التي يمكن ان يعبر به عن الماضي المستمر في الزمن الحاضر ويتجاوزه الى المستقبل وهذه الخاصة يتميز بها الفعل المضارع ولذلك نجد ان نسبة استخدام المضارع اكثر من بقية الافعال

وقد اخترت بطريقة عشوائية قصيدة لكل من نازك الملائكة ، وبدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي واجريت احصائية بشأن استخدام كل من الفعل الماضي والمضارع ، فوجدت ان نازك استخدمت المضارع في قصيدة « الخيط المشدود في شجرة السرو » ما يقارب من ثمانين مرة مقابل اربعين فعلا ماضيا من بينها فعل « مات » مكرر اثني عشرة مرة

أما بدر شاكر السياب فقد استخدم في قصيدته « انشودة المطر » ثمانين فعلا مضارعا مقابل اقل من عشرين فعلا ماضيا

أما البياتي في قصيدته « موت الاسكندر المقدوني » فقد استخدم خمسا واربعين فعلا مضارعا مقابل عشرة افعال بالماضي وعلى هذا يتبين ان الشعراء استخدموا المضارع بكم يفوق اضعاف المرات التي استخدموا فيها الماضي وان نسبة

استخدام المضارع الى الماضي تتراوح بين ضعفين الى خمسة اضعاف بسبب قوة دلالته وايحائه بالزمن والحركة والتحول من زمن الى زمن ، ومن حالة الى حالة

أما فعل الامر فهو اقل صيغ الافعال استخداما وقد نقرأ قصيدة أو قصيدتين ولا نعثر له على اثر

وهكذا تتفوق الفاظ على غيرها بالايحاء بالحركة والنمو والتفاعل فليس هنالك من قدرة لغير الالفاظ ان تصور لنا كيف تسف الرياح النخيلَ وينز الدم ، وتسح القيعان لانها تفتقر الى قدرة التصوير والايحاء بتتابع الحركة على الزمن ، فلفظ الفعل « ينشج » ليس له معادل في الرسم والتصوير لان ينشج لها معادل متحرك ، ولها معادل صوتي ، ولها دلالة تتابع هذه الحركة والصوت مرة بعد أخرى

قد تستطيع لوحة مرسومة ان تصور جزءا من الحركة تتركز عليه في حيز مكاني يوحي بما سبق او سيلحق من حركات ، ولكنه ايحاء يختلف عن الايحاء الزمني الحركي للالفاظ

وأكثر بعض الشعراء من استخدام الفعل المضارع وراقت لهم فكرة ابن الاثير حينما فضل استخدام صيغة الفعل المضارع على الفعل الماضي واعتبر المضارع « اشد تخيلا لانه يستحضر صورة الفعل حتى كأن السامع ينظر الى فاعلها في حال وجود الفعل منه »[1] وان الفعل الماضي لا نجد فيه مثل هذه الخاصية وهذا ما استغله الشاعر المعاصر حقا ، وابرزه بشكل مجسم ، هذا بالاضافة الى ما في دلالة المضارع من استيعاب للمستقبل وللزمن الاتي ، وما يمكن أن توحي هذه الاستمرارية في الزمن من تحول كما نجد عند عبد الرزاق عبد الواحد اذ يقول

جسدي ملقىً
مبهورا كنت احملقُ فيه

---

(١) المثل السائر الجزء الثاني ص ١٦ ـ ١٧

هذا المكتظُّ حياةً عنفاً جبروتاً
مبهوراً كنت احملقُ في كمٍّ الموت الهائل فيه
فمه مملوءٌ بالكلمات
تنسابُ الى بئري اذنيه ملايينُ الأصوات
تترسبُ اصداءً ،
تُلغى
تنثالُ على عينيهِ حشودٌ من الوانٍ اشكالٍ كتلٍ
تغطس في قاعها

ينصبُ دما فيَّ
يكثفني
اثقلُ
اسحبه
ادفعه
يتعلقُ بي
يسحقني
يطويني فيه
اموت(١)

فالفعل المضارع مكن الشاعر ان يتحول من حالة الى حالة ، ومن صورة الى صورة لأن من طبيعته استيعابه للتحول ، وانسجامه مع الحركة ، اكون واكون ، فيسحقني و« يطويني » تعني انه مستمر بالطوى ، وانه لا زال يمارس عملية السحق ، وهي غير ما توحى به عملية الفعل سحق لانها تحمل معنى الانتهاء من

(١) حيمة على مشارف الاربعين عبد الرزاق عبد الواحد ص ٥٥

السحق او الطوي وتوقف العمل ، بينما « يطويني » ، ويتعلق بي ، عملية مستمرة تحمل المتلقي على استمار المشاركة في المعاناة وتجسيم هذه المعاناة ، وتأكيدها فتأثير كلمة ينزف دما ، غير تأثير نزف دما وانقطع النزيف

الفصل الرابع

الواقعية والالفاظ العامية والنابية

تأثر الشاعر المعاصر بالاتجاه الواقعي ، وبدعوة الشعراء للتعبير عن آلام الطبقات الكادحة ، وتوظيف الشعر للدفاع عن قضايا الشعب العادلة ومحاربة الاستعمار ، والاستغلال والتخلف وانتشرت الدعوة للالتزام القومي أو الحزبي ، أو الديني ، وكثر الحديث عن الادب الهادف والادب الملتزم وصاحبه اندفاع الكثيرين من المثقفين لتأييد بعض الاتجاهات الاشتراكية والترويج لمبادئها ، وصار لزاما على الشاعر ان يتوجه الى قواعد الامة وجماهيرها الواسعة ، والجموع الغفيرة من العمال والفلاحين ، وصغار الكسبة ، والطلبة ، ورمى من لا يوظف شعره للدفاع عن تطلعات عامة الناس بالتقوقع ، وبالغ البعض من الشعراء تحت ستار مخاطبة الجماهير بالاسلوب الذي تدركه باستخدام اللغة العامية وصار ينظمها شعرا موزونا وازدهر الموال والزجل وسائر فنون الشعر العامي والشعر لا يرفض ان يكون للجماهير ، ولكن طبيعته الفنية تحتم تقديرات الشعراء لمستوى هذه اللغة وعناصرها ، حسب ثقافتهم ، وحسب امكانياتهم ، فتفاوتت لغتهم ، ومستويات التوفيق في التأثير الفني

فشاعر كالجواهري طوع الكلمات وخبر غريبها وعرف جيدها ، وتمكن من البحور والقوافي ، لم يمنعه اتجاهه الواقعي ومواكبته للاحداث والتعبير عنها ، من ان يستخدم لغة فنية موحية ، وان يرتفع الى مستوى لغوي رفيع

وشاعر مثل محمد صالح بحر العلوم اقتنع بنصيبه من اللغة ، وأخذ ينظم ما يقع تحت يديه من الفاظ ، محافظا على الوزن والقافية ، ولا اعتراض لديه ان يكون اللفظ نابيا او عاميا ، ولا للتراكيب ان تكون خطابية او نثرية ومباشرة ، همه توصيل الافكار للناس واصر بدر شاكر السياب ، ومعه نازك الملائكة ، على البحث عن الكلمة الموحية ، والتراكيب الفنية ، والى التجويد في بناء الصورة الشعرية ، بشكل فني ، وعملوا على حسن الاختيار والبحث عن علاقات جديدة اكثر دلالة وايحاء وتوصيل ووقف بين هؤلاء آخرون نجد في شعرهم ما يمكن ان ينسب الى الاتجاهين فشاعر كالبياتي اسهم الى حد بعيد في تثبيت مسيرة الشعر الحر ، وامدها بالعطاء ، واغناها اسلوبا وصياغة ، لكننا مع ذلك نجد لديه الكثير من القصائد ، يجمع فيها ركاما من مخلفات اللغة العادية اليومية ، والالفاظ النابية جرسا ومعنى ، ويكون له ولمن سايره معجما من الالفاظ التي لم تستخدم من قبل في الشعر ، ثم دخلته واستفحلت فيه ، حتى اصبحت ظاهرة شائعة ، عدها البعض ظاهرة فنية جيدة واعتبرها آخرون ظاهرة مرضية سيئة

ومن النادر ان تخلو لغة شاعر من شعراء العراق المعاصرين من بعض الالفاظ العامية ، او العبارات النثرية ، والتراكيب اليومية ، غير أن مجموع هذه الالفاظ والتراكيب ، ومدى ما تشكله من نسبة في انتاج الشاعر هو المعيار في الحكم النقدي وسنحاول ان نمثل بعض النماذج للالفاظ العامية في الشـ ر العراقي المعاصر

يقول شاذل طاقه في قصيدته « عاد الرجال »

سقيتُ شجيرةَ الكافور ،
ان عادَ الرجالُ وكان بينهمو
حبيبي فانثري من فوقه الزهرا
وبوسيه من الخدين . . رشي فوقَه العطرا

وبوحي بالهوى عني

وقولي

انني ما زلتُ أهواه
واحلمُ
أنْ يزور ضِفافَنا القمرُ الصغير
مكحل الجفنِ
ينـامُ على الرمال(١)

والقصيدة في معظمها تكاد لا تخرج عن اللغة العادية ، التي تستخدم بين النسوة على مستوى الشارع ، حيث يعبرون عن المرارة التي أحسسن بها عند فشل تجربة الحزب الاولى وبين التفاؤل والفرج بالعودة فهي لغة ساذجة تحمل عاطفة ولا تحمل سمة فنية فهي صوت شخص اكثر منه صوت فني

وليس في القصيدة سمة فنية غير هذه العاطفة التي يعبر فيها عن فرحه بعودة الحزب والثورة اما الالفاظ فقد تكون فصيحة من حيث البناء والاساس اللغوي ولكن شيوعها وتداولها بكثرة بين العامة يجعلها بعيدة عن مسار التناول الفني

والالفاظ « قولي » و« بوسيه » و« مكحل » و« ورشي » الفاظ شعبية يستخدمها العراقيون في لغة التخاطب اليومية ، وخصوصا النساء ، والشاعر استخدمها كما هي في تراكيب وعبارات شائعة ، ولم يستطع ان يضيف الى مدلولاتها العادية اي مدلولات اخرى ويستثمر بهذه اللغة

وقولي انني ما زلتُ اهواه
ومن حبات قلبي سوفَ أطعمهُ وأسقيه

---

(١) قصائد مختارة من شعراء الطليعة العربية علي جعفر العلاق ص ٩٨

دمي ودموع عيني   آه يا عيني
وبالكافورِ والشمعِ اللهيبِ ، نذرتُ افديه
وادعوِ الله ينصره ويرعاه
ويرجعه الى حضني

فدموع عيني ، « واه يا عيني » ، « وحضني » من حبات قلبي اطعمه واسقيه » ، « ولا زلت اهواه » وكل جمل المقطع ، جمل عادية يومية لم يزد فيها الشاعر الا ان سطرها شعرا ، ليعبر بها عن تجربة سطحية بلغة عادية عامة خصوصا في اللهجة العراقية ، حيث تكثر الفاظ عيني وقلبي ، وقدوه ، والدعاء « بالله ينصرك » ، « والله يرعاك » ، « والله يخليك » ، وان وجدت مثل هذه الالفاظ في الفصحى فكثرة التداول والاستعمال كثيرا ما تحول الالفاظ الفصحى الى سوقية مبتذلة وقد يصلح بعضها حينما يستخدم في النثر ، غير ان لغة الشعر لغة متميزة بخصوصية الايحاء وهذه الالفاظ وان بدت فصيحة ولكنها شائعة في لغة الايصال اليومية شائعة على ألسن العامة في الشارع العراقي ويجدر عدم اقحامها في الشعر ويقول سامي مهدي في قصيدته « الرفاق »

لم يقل للرفاق سلاما ولم يبتسم ،
انما قال
« هذا هو الرزق »
فاضطربوا صامتين
انهم يعرفون بشاشته
ويحبونها
فهو اذ يلتقيهم يعانقهم عادة
ويشاطرهم طرفة رويت
او يشاورهم في شئون نقابتهم

انما الان فاجأهم بالظنون

« متعب » قال اكبرهم

واكتفى الآخرون بأن يسكتوا ،

بينما ودّ أصغرهم لو يؤنبه ،

فأشاروا له ان يلين

بعد اكثر من ساعة عاد مرتبكا ،

قال

« معذرة يا رفاق »

فاني تمنيت الا تكونوا هنا او أكون »[1]

فهذا هو الرزق ، « وبشاشة » ، « وطرفة » ومعذرة يا رفاق ، وتمنيت وبعد اكثر من ساعة ، وهكذا تستمر القصيدة ، على هذا المنوال من السردية والنثرية ، والعامية ، والالفاظ الدارجة ، انها مشاهدة سطحية لاجتماع نقابي ليس فيه ما يثير او ما يجعله جديرا بالتناول والقصيدة تسجيل صوتي لما دار بين المجتمعين بلغتهم العامية الدارجة ، وباسلوب نثري واضح فان كان لها بعد معنوي في الممارسة فان الصياغة لا ترتقي الى النسج الشعري الذي يفي بالتصوير الفني والنغم الموحي للالفاظ وليس من بأس على الشاعر ان يستخدم اللغة اليومية او العادية ، وبعض مفرداتها تضمين لعبارة ، أو لاختيار لفظ فيه طاقة ايحاء

وقد استخدم الجواهري ، وبدر ، ونازك ، وبلند الحيدري ، وغيرهم من الشعراء العامية الفاظا ولغة بشكل اشارة ، أو جملة ، أو كلمة في قصيدة ليشيروا الى ما تثيره هذه الكلمة في نفس القارىء او السامع

فاستخدم نعمان ماهر الكنعاني لفظة ، النشامى ، وهي عامية قافية في قصيدة من قصائده

---

(١) اسفار جديدة سامي مهدي وزارة الاعلام العراقية ١٩٧٦ ص ٦٠

ويطـوف اليأس في ارجائه سائـلا اين مضى عنـد النشامى[1]

وأعادها مرة أخرى في قصيدة ثانية

شهـداء العـرب قد عاد العلى للعمـى الثائـر مذهـب النشامى[2]

« والنشامى » لفظ دارج في العراق ، وهو تعبير مجازي ، يراد به الفتيان الشجعان

وكاظم جواد يستخدم الالفاظ العلمية - في لهجتها وتركيبها ، وفي قصيدته « مدينة بلا اصدقاء »[3] يستخدم بعض التعابير العامية الدارجة بين العوام - مثل « طرقت الباب هل في الدار من انسان »

وقوله « لقد خلف طفلين » والفاظ مثل « تعاتبنا » و« ولى » و« البوليس » ورغم كثرة هذه الالفاظ غير انها جاءت بين ثنايا القصيدة ولم تخل من بعض الصور الموحية غير ان هذه الالفاظ شائعة ومبتذلة لاستخدامها اليومي بين عامة الناس بكثرة ولكونها تراكيب جاهزة

وتستخدم نازك بعض الالفاظ العامية ايضا في قصيدتها « تهم » تقول

وأغضـب حـين يداس الشعور ويسخـرون من فوران اللهيب

يقولـون جامـدة الحسّ تحيا مع الأمس في حلـم جامد

« ويداس » و« فوران » و« جامـدة » الفـاظ دارجـة على السنـة العامـة ، والقصيدة هذه عموما لا ترتقي الى مستوى شعر نازك الرفيع

---

(١) فن شعري نعمان ما هو الكنعاني ص ٣٣

(٢) نفس المصدر ص ٢٣

(٣) من اغاني الحرية جواد كاظم دار الادب ١٩٦٠ ص ٩٦

ومن الالفاظ العامية غير الفصيحة ما استخدمه البياتي « كالتنابلة » وهو لفظ عامي مبتذل في قوله

الشعر اعذبه الكذوب
قالوا
وما صدقوا
لانهم تنابلة وعور(1)

استخدم لفظة « الشعرور » في العامية العراقية والبياتي يستخدمها

في حرم الطغاة
يحبو الشعارير
وينمو القمل في اشعارهم
ما اوحش الحياة(2)

وعبارة « القيظ يشوي » يستخدمها العامة في العراق بمعنى اشتد حر الصيف ويستخدمها البياتي كما هي

وتغنى بمجد فرعون عودي
وبنيت الاهرام « والقيظ يشوي »(3)

ويستخدم البياتى ايضا عبارات متداولة بين العوام

من يشتري الله يرحمكم
ويرحم اجمعين
آبائكم ، يا محسنون(4)

---

(1) كلمات لا تموت ديوان عبد الوهاب البياتي جـ 1 ص ٥١٧
(2) نفس المصدر ص ٥٧٩
(3) يوميات سياسي محترف ديوان عبد الوهاب البياتي جـ 1 ص ٤٤٩
(4) النار والكلمات ديوان عبد الوهاب البياتي جـ 1 ص ٦٢٨

فالله يرحمكم ، ويرحم اباءكم ، يا محسنون متداولة بكثرة على لسان الشحاذين والمتسولين

والجواهري يستخدم لفظة « دونى » العامية في شعر له يقول

زرهم فان قبورهم مفتوحة ليزاد جمع الادونين بأدونا

ويقع في المخالفة عندما يشتق ادون من الدون

والبياتي يسرف في العامية حينما يستخدم هر ، وحمار ، وذباب اشباه الرجال ، ومزبلة التاريخ ، وقد تبدو التراكيب فصيحة من حيث التأليف ولكن استخدامهاكما تستخدم في لغة الايصال اليومية يجعلها غير صالحة لانها اصبحت من استخدام العامة قوالب جاهزة ولغة الشعر يجب ان تبتعد عن القوالب الجاهزة المستهلكة . وطريقة التناول والاخراج والاسلوب هو الذي يجعل من اللغة شعرا فاذا لم يستخدم هذه المفردات المبتذلة او الشائعة استخداما خاصا فيه اضافة وتطور ، وله دلالة كان لفظا عاميا ضعيفا شعريا

في مقاهي الشرق
تصطاد الذباب
ترتدي اقنعة الاحياء ،
في مزبلة التاريخ ،
اشباه رجال
لم نعلق جرسا
في ذيل هرٍّ او حمار
او نقل للاعور الدجال
لم لذت بالعيال الفرار[1]

---

(١) عيون الكلاب الميتة ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ٢ ص ٣٣٧

وبدر خير من استخدم العامية في شعره بشكل موحىٍ « فهو كثيراً ما يبحث عن الالفاظ الفصحى في العـامية ليخلـق روابـط جديدة متينـة بـين اللغتـين » ويقول

وهي المفلية العجوز وما توشوش عن « حزام »

« والمفلية العجوز » « توشوش » الفاظ فصحى ولكنها تِستخـدم بكثـرة في العامية العراقية ويقول

والموت أهون من « خطيه »[1]

« خطية » لفظ دارج بين العامة في العراق والكويت والخليج ويحمل طابـع الاشفاق والرأفة ، وبدر يضمنه من اجل ما فيه من ايماء الى من يظلم ولا يستطيع رفع الظلم عن نفسه ، فينتصر له الآخرون عن طريق اظهار الشفقة والتوجع ، وكأنهم يشحذون له العون والمساعدة ويستجـدون نصرتـه استجـداء واذا كان لبعض هذه الالفاظ اصول في اللغة الفصحى ، فان الشعراء اعتادوا التوقى من تلك الالفاظ الفصحى والتراكيب الجاهزة التي شاع استخدامها بين العـوام واصبحـت مبتذلة لكثرة تكرارها وترديدها اليومي بـين النـاس لدرجـة فقـدت فيهـا ايحاءهـا واشعاعها وحتى لو أراد الشاعر ان يستخدمها استخداما مشعا فان المعنى المجرد الذي تعنيه مثل هذه المفردات في الاستخدام اليومي يستمر رغم ان الشاعر يكون اراد باستخدام اللفظ مدلولا غير دلالتها اليومية لان مجرد ذكر مثل هذه الالفاظ يدعو الذهن لتخيل مدلولها العادي اليومي

واستخدام الالفاظ النابية يشكل ظاهرة متميزة في شعر البياتي حيث تواجهنا في كافة دواوينه ومجموعاته الشعرية والبياتي باستخدامه لهذه الالفـاظ يعبـر عن مدى نقمته على الحاكمين ، ومن يشايعهم حبا بمال أو منصب وهذه النقمة ترجمتها

---

(١) انشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب ص ٣٢١

بنعت هؤلاء بكل ما في قاموس البذاءة من الفاظ ، ويعتبر انصار البياتي هذه الظاهرة دليل تمرد المشاعر ، ووثيقة تحد للسلطة والواقع ان التحدي والتمرد والواقعية كان يمكن أن يعبر عنها الشاعر بالرمز وجرس الكلمات ، وسخريته اللاذعة ، وباسلوب التعجب والاستفهام ، وليس بمعجم شعري ، يضم الفاظ الفحش والبذاءة ، ان استخدام هذه الالفاظ لا يكسب العمل الادبي قيمة فنية اذا افتقد مقومه الاساسي المتمثل بالايحاء والتخيل فالايحاء في الشعر اقوى من الجهر والاخفاء أقوى من التصريح لكن البياتي يجهر بكل ما اوتي من قوة بهذه الالفاظ

مجلسه كان يعجُ بدواب الارضِ والهوام
من كلِ صعلوك شويعر ، دعيٍّ ، داعر نمام
كأن - اذا ما انشدوا اشعارَهم - ينام
مفلطحاً ومتخماً[1]

وهذه الالفاظ ، داعر ، ونمام ، ودعيّ ، وهوام ، وصعلوك ، وشويعر ومفلطحا ومثل هذا الشعر والوصف لا يغني العمل الشعري ، ولا يثريه ، وكان بامكان الشاعر ان يعبر باسلوب آخر قد يكتفي فيه بواحدة من هذه الالفاظ ولكنها ظاهرة بارزة لديه يقول في قصيدة أخرى

كنت وما زلت طعاما فاسدا
كيسا من اللحم وعينين بلا أجفان
تفاحة معطوبة تنهشها الديدان

نهداك ضامران
تلاقيا وافترقا على قديد الجسد المقوس المهتري المهان
وأنت في العشرين
ما زلت تزحفين

(١) سفر الفقر والثورة ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ٢ ص ٣٠١

تضاجعين بائع الحليب والممثل الفاشل
والمهرج البطين
فتشبهين دورة المياه
والملك السعيد في صباه
وهو على حجر المربى لا يرى الاصوات[1]

وهذه المباشرة في التناول ، والعرض العاري ، لا يستوعبها الفن ، ولا يمكن لها ان تُصبح فنا ، ولقد ساعد اسقاط الجنسية العراقية عن البياتي ، وهروبه خارج العراق على تغذية روح الحقد لديه ضد بعض الطبقات والافراد ، فراح يكيل لهم مثل هذه الالفاظ ، وهو بعيد عن سطوتهم ، لتصبح تعابير يتندر بها العامة والبياتي لديه شاعرية خصبة ، كانت تغنيه عن التمادي في رصف هذه التعابير النابية . ولكنه في كل مجموعاته يصر على اكمال مسيرته ، وارساء اسس معجمه من هذه الالفاظ وهذه مجموعة من نماذج الالفاظ النابية البذيئة في شعره والتي جاءت في الجزء الثاني من مجموعته ، وهي تمثل مرحلة متأخرة ، مرحلة النضج الفني

رأيت انسان الغد المعروض في واجهة المخازن
وقطع النقود والمداخن
مجللا بالحزن والسواد
مكبلا يبصق في عيونه الشرطي
واللوطي
والقواد[2]

وهذه الالفاظ « اللوطي » والقواد من أقسى الالفاظ ، وأكثرها فحشا ، ولا تتداول الا على نطاق ضيق بين السوقة والفئات المبتذلة من الناس . . . وله ايضا

---

(١) الكتابة على الطين ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ٢ ص ٣٠٢

(٢) عيون الكلاب الميتة ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ٢ ص ٣٣٤

يشرب بالمجان والدين
ولا يدفع - في بيروت
فان صحا ، فالشام
جارية له ، على اقدامها يبول
يقبل اليد التي تصفعه لقاء ليرتين
بمال غيره كريم وحفى مثلما المومس بالمجان
تضاجع الرجال
فهو مدين في جميع لعب الليل وفي البارات
للعاهرات ولانصاف العذارى سيدات خدم
الاسياد

معلقا من ذيله كالببغاء الاعوَر السكران
يشرب بالمجان
ينشد شعرا للصوص الثورة الخصيان
في هيئة الاركان[1]

ان الالتزام بالاشتراكية والواقعية ، والتعبير عن الواقع ، لا يدفع الشاعر ان ينزل ويعايش ما يرفضه المجتمع من الشواذ ، ليتكلم بلغتهم ويستعير الفاظهم للشعر مثل يبول ، وعاهر ، وانصاف العذارى ، وتضاجع الرجال ، والعور الخصيان

والبياتي في دواوَينه يترك مجموعة من الالفاظ الدخيلة على الشعر الذباب ، والحمير ، والجرباء ، والعور ، والعاهر ، والقواد ، واللوطي والخصيان ، والمومس ، واشباه الرجال وانصاف العذارى ، ويبول ، ويبصق ، والمخنثون ، والدجال ، والاجرب ، والقمل ، والعجائز ، والبغايا ،

(١) يوميات سياسي محترف ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ٤٣٨

والملعون ، والحذاء ، داعر ، وغمام ، ومأفول ، وزانية ، وثديها العاري ، والفجرة ، وقرون ، خرتيت ، ونذل ، وزنيم ولئيم ، دعارة الفكر ، دعارة الاجساد

والشاعر حسين مردان يترك لنا صورا وتعابير جنسية مكشوفة ، يمجها الذوق ، وتأنفها الاسماع ، ويتحاشاها المثقفون ، وقد قوبل بصيحات الاحتجاج وصودرت بعض دواوينه ، وحوكم على البعض من قصائده وفيما عداها ، وردت بعض الالفاظ النابية والشتائم في اشعار البعض ، ولكنها لا تشكل الحجم الذي شكلته عند البياتي ولا بالجرأة والتصريح الذي عند حسين مردان الذي يقول

تلتذ بالصفع لا باللثم عاهرة في لحمها الغض اشباع لمحروم
تئن كالوحش مطعونا اذا اشتبكت ساق بساق ومحموم بمحموم[1]

ويقول

قد رضعت الفجور من ثدي امي وترعرعت في ظلام الرذيلة[2]

ويقول

فاستهتري يا بنت ادم كلنا في الاصل للطين المدنس ننتمي
وتهتكي وهبي لكل متيم ما يشتهي من جسمك المتضرم[3]

هذه التعابير الفجة البعيدة كل البعد عن الذوق لا يمكن أن تبني صورا فنية

ونحن حين نحمل على هذا الاستخدام لا نحمل بدافع الفضيلة أو ننظر اليها من منطلق اخلاقي فحسب ، ولكن نتعامل معها كشكل فني فالفنان يمكن ان يصور

---

(١) قصائد عارية حسين مروان ص ١١ مطبعة الشرق بغداد ١٩٤٩
(٢) نفس المصدر ص ١٧
(٣) نفس المصدر ص ١٤

لنا انسانا عاريا ولكن بطريقة تشدنا ، وتجعلنا نقيم العمل فنيا ، أو حتى ان نتناسى الجانب الاخلاقي او الاجتماعي غير ان حسين مروان في صوره هذه او في ابياته هذه ، وأبيات كثيرة لا ينبع من مصدر فني بقدر ما يصدر عن غريزة غير مهذبة ، وبالالفاظ الجارحة غير الموحية . وهو اكثر حسية من البياتي الذي يتجاوز الغريزة الى السلوك العام لا بقصد الاثارة ولكن للهجاء السياسي

يقول البياتي في قصيدته المخبر

السيد البرميل
قفاه بطنه وبطنه قفاه ذرب اللسان
يتقن فن الكذب والتزوير في الاحكام
يركب كل موجة ، لكنه يسقط قبل شاطىء الامان
ثدياه ثديا مومس عارية في الشمس
تفتح ساقيها لقاء فلس
له قرون التيس والخرتيت
وضحكة الخنيث
لسانه حبل غسيل في الضحى وفي الدجى منشار
رأيته في مدن الشرق وفي اسواقها يبصق في عيونه الحداد
وبائع الخضار والعطار
وهو على الرصيف في مذلة القواد[١]

وهذه التعابير القاسية الواضحة المباشرة في الهجوم والقذف كان يمكن صياغتها بطريقة اعف واكثر ترفعا ، وبهذه الدعوة لا نقصد الترفق بالخصوم السياسيين او بالحكام ، ولكنها دعوة للترفق بالادب والفن والارتفاع به الى مستوى ارقى واكثر

(١) يوميات سياسي محترف ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ٤٤٤

تهذيبا ، حيث ان الرقة والاثارة العابرة اكثر فائدة في الشعر من التصريح الواضح المعلن والايماءة في الشعر لها متعة وجمال والشعر من طبيعته ان يقيم بجماله وفنيته التي تذهب بها هذه التعابير الحسية الصريحة كالقرون ، والقواد ، والمومس العارية والسيد البرميل

الفصل الخامس

العلاقات اللغوية

اعتمد العرب قديما ، على اسلوب التقاضي ، في حل مشاكلهم ومنازعاتهم وشمل هذا الجانب الادبي ايضا حيث يلجأ شاعـران أو اكثـر الى حكم ينشدونـه الشعر ، فيحكم بينهم لمن هو اشعر ، حتى اتسمت احكامهم على الشعر بالمبالغة والتعميم المختصرين فهذا اشعر بيت قالته العرب ، وفلان أشعر من فلان لانه قال كذا ، وحينما يطالبون بالحجة ، يلجـأون الى اقامـة الـدليل المادي ، وليس مثـل التخريجات الحسية اقدر على تجسيد هذا الدليل المادي ، الذي يعتمد عليه الحكم المتسرع

ولذلك اتجه النقاد والشعراء معا الى كل ما من شأنه تعضيد هذا الدليل فتوجه الشعراء الى الصلات المادية والحسية ، يجسدونها في اشعارهم ويعمقون مداها عن طريق اللون والتشبيهات الحسية ولم يعـد للنقـاد والشعـراء من هم الا رصـد الصلات الحسية الملموسة بين عناصر الصورة وتسجيلها ولفت النظر الى احد طرفي الصورة ، وهو المشبه وما يماثله في الصورة ، أو الشكل او اللون في الطرف الاخر ، دون اعارة الوقع النفسي والشعوري اية اهمية ذات قيمة فنية[1] ولم يعد الشاعر يخاطب الا حواسنا . واهتم النقاد بابراز عناصر الشبه والتضاد والاختلاف بين هذه الحسيات المدركة بالحواس وكما هي في حقيقتها المادية ، فاذا لاح لاحدهم علاقة

(١) انظر بناء القصيدة العربية الحديثة الدكتور علي عشري موضوع الصورة الشعرية

بعيدة عن الواقع الحسي قيل انها استعارة مكنية ، وقدروا وحذفوا وتطرفوا في تقديراتهم الحسية

فحين يقول الشاعر

وليل كموج البحر ارخى سدوله علَيَّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطّى بصلبه واردف اعجازا وناء بكلكل
الا ايها الليل الطويل الا انجلى بصبح وما الاصباح عنك بأمثل

ذهبوا الى تقدير المشبه به وهو « الجمل » وان الشاعر حذفه وجاء بأحد لوازمه وهي « صلبه وكلكله » ، وصار الليل شبيها بالجمل من حيث الثقل ولم يلتفتوا الى الجانب النفسي في دلالة الالفاظ ، ولا في الايحاء الشعوري ، الذي يمنح المعنى والاحساس بالتباطؤ والثقل الشديد والامتداد والتراخي ، واشعرنا بطول المعاناة والمكابدة المريرة التي يتحملها وهكذا وضعوا سدا منيعا ، بين الشاعر وابداعاته النفسية والشعورية ، فلحق الشعر ما لحق من السقم والتعسف في استقصاء التشبيهات واستعارة الالفاظ حتى اصبح انفتاح المصحف وانطباقه كالبرق ، والهلال كالزورق ، والخال كالعنبر وشبهوا حركة الماء بالحواجب

ولقد اثار هذا الوضع فضول الشاعر المعاصر ، فاندفع بكل صلابة يتحدى ويتمرد على فساد هذا المنطق ، واسرع الى تحطيم صفات اللغة الشعرية القديمة وخرج على المألوف منها الى علاقات جديدة اكثر ايحاء واشعاعا ، وحملت القصيدة المعاصرة ابعادا نفسيةٍ وتفاعلات شعورية اكثر من خلال علاقات يتجلى فيها هذا البعد ، اكثر من الاعتماد على الابعاد الحسية والمادية حتى قيل « ان للشعر الجديد لغة جديدة اصولها عربية ودلالتها جديدة وهذا الشيء طبيعي في أدب جديد له مفهوم جديد فاللغة مادة متطورة متجددة »[1]

---

(١) لغة الشعر بين جيلين الدكتور ابراهيم السامرائي ص ١٣٨

والشاعر في هذه اللغة الجديدة ، لا يخلق ويولد كلمات حديثة للشعر ، ولم يهدف الى استخدام الفاظ معينة ، فليس ثمة الفاظ شعرية واخرى غير شاعرية او نثرية ، وانما العلاقات اللغوية هي التي تحكم كل ذلك شعرا ونثرا ، واقتراب الالفاظ الشعرية من الالفاظ العامية الشائعة لا يعني الابتذال في كلّ الاحوال فالشاعر الجاد يستطيع باسلوبه ان يجعل اللفظ يكتسب ايحاء جيدا ، وان كان عاميا ، من خلال طبيعة العلاقات اللغوية واسلوب تركيب الجمل وبنائها وطريقة تشكيل الصورة فقد تختلف دلالة اللفظ حسب موقعه في قصيدة او من قصيدة الى قصيدة ، لاختلاف علاقات اللفظ اللغوية ، وابداع الشاعر لا يعني « ان يخترع الفاظا لا يعرفها معجم اللغة . وانما يعني ان يستخدم اللغة بطريقة تخلق في كل لفظ بعدا يوحي بانها تتناسخ في الفاظ عديدة بحيث تنشأ لغة ثانية تواكب او تبطن اللغة الاولى »[1] فابداع الشاعر واصالته ، لا تتوقفان على الالفاظ التي يستخدمها ، وحسن اختياره لها ، وانما غناه وثراؤه اللغوي ، في طبيعة التراكيب والعلاقات اللغوية بين الالفاظ .

ولقد استطاع الشاعر العراقي المعاصر ، تصوير الحالات النفسية والشعورية من خلال العلاقات الجديدة في تبادل المعاني النفسية والشعورية بين الالفاظ ، وبشكل علاقات جديدة فلم يعد يلتزم بأن يكون المضاف من لوازم المضاف اليه ، ولا من متعلقاته ، او خصائصه ، وربما تناقض كل منهما في طبيعته ودلالته ، وصار بالامكان وصف الاشياء ونعتها بأوصاف ونعوت لم يسبق ان وجدنا ما يمثالها في اللغة القديمة ، وأصبح بالامكان التحدث عن المحسوس وكأنه معنوي ، والمادي المعنوي وكأنه محسوس ملموس

تقول نازك

ومن دفء عينيكِ من ضوءِ هذا الجبينِ السعيدْ

---

(١)الثابت والمتحول عند العرب اوديس ص ١١٠ ـ ١٩٧٤ بحث في الابداع والاتباع

اريقي عصير البنفسجِ فوق الضياءِ المديدْ
ومن لونِ هذي الجدائلِ رشى ازرقاقُ الاثيرْ
وصبى البريقَ الملوّن فَوقَ مرايا الغديرْ
ومن عطرِ هذا الضياءِ المذابْ
اريقي على صفحات الضباب
ربيعاً نضيرْ
يحيلُ البرودَ فيهِ الى دفء حب جديد[1]

فالدفء ليس من لوازم العيون ولا من خصائصها ، والسعيد صفة معنوية وصف بها « الجبين » وهو مادة محسوسة ، « والبريق » لا يسكب ولا يصب كما تصب السوائل في الاواني وليس في الضياء عطر في الواقع المادي والربيع لا يراق كما يراق المدام ، وعلى وجه الحقيقة ، هذه العلاقات الجديدة بين المضاف والمضاف اليه « في دفء العيون » وبين الصفة والموصوف في « الجبين السعيد » وبين الفاعل والمفعول « اريقي على صفحات الضباب ربيعا نضير » هي الجديد في طبيعة العلاقات اللغوية المعاصرة التي سنحاول ان نبرزها ونتدارسها في عدد من قصائد الشعراء المعاصرين

ولقد أفاد الشاعر المعاصر من ادوات النفي ، وما يلحق بها من اسماء في تركيب معاني جديدة لم تألفها من قبل ، وهي في الغالب معان سلبية لم يكن لها ما يعادلها من الالفاظ من حيث الواقع المنطقي المألوف

تقول نازك

غدا نلتقي ثم مات الزمانْ وضاع المكانْ
وهل يلتقي ابداً عاشقانْ على لا كيانْ[2] ؟

(١) قرارة الموجة ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ٣٧٤
(٢) شظايا ورماد ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ٧٢

وتقول

سنحلم أنّا صعَدنا نَرودُ جبالَ القمرْ
ونمرحُ في عُزلةِ اللانهايةِ واللابشرْ(١)

وتقول أيضا

وتعود خارطتي الحبيسةُ ملك قلبي
تحتَ هدبي
لا يجوب سفوحها غيرنا
غير الاغاني والعروبة والرياح
واحس خارطتي ترفرف كوكبا
من لا نهايات المدى النائي(٢)
وينبت لي جناح

ومن اقوالها ايضا

نبــكي فلا تحنــو علينــا يدُ بربتــة من حنانْ
نحــن هنــا الــلاأمسُ واللاغدُ نحــن هنــا اللاكيانْ(٣)

وتقول

واللانهــاياتُ تنــادي وفي ندائهــا هَمْس بالخلــود العميقْ(٤)

وتقول

(١) ..ارة الموجة ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ٢٣٧
(٢) الاقلام عدد ١٠ سنة تاسعة ١٩٧٤ ص ٧٣ موايا الشمس
(٣) شظايا ورماد ديوان سابق جـ٢ ص ٦٤
(٤) شجرة القمر ديوان سابق جـ ٢ ص ٥٠١

وغُبــارُ السنــينِ جرَّ على الأشـ واق ستْــر اللالــون واللاكيان

ولها ايضا

ليس الا الـلاشيءُ يصــدِمُ شوقي .ويُذيبُ الاحــلام جُزْءاً فجزءا
الفــراغُ الفــراغُ يقتلُنــي أوَّ آه لو كان للوجــود وجود
آه لو لم تُحَــلْ مواقــعُ اقدا مي آمتــدادًا حدودُه اللاحدود[٢]

وهذه المفردات الجديدة من لا وما يضاف اليها مثل « لا كيان » و« اللانهاية » و« اللابشر » و« لا نهايات » و« اللا أمس واللاغد » و« اللالون » و« اللاشيء » و« واللاحدود » مفردات جديدة في المعجم الشعري ركبت من لا التي اضيفت الى صلب كلمة محسوسة فاصبحت لها دلالة غير محدودة أو ملموسة

والبياتي يستخدم هذه العلاقات بين لا والالفاظ

من لا مكان
لا وجه لا تاريخ لي من لا مكان[٣]

وهذا لم يكن شائعا في اللغة الشعرية فيما قبل هذا العصر وما هي الا علاقات جديدة عرفتها اللغة الشعرية المعاصرة

واستخدمت نازك ، وشاركها البياتي ، الفاظا تشابه في معناها هذا التركيب ولكن من غير لا فنازك تستخدم « الى المدى » حين تقول

الليلُ ممتدُ السكونِ الى المدى[٤]

وتستخدم الجمجمي ، والخريفي ، والرحيقي ، والنجمي ومن اقوالها

---

(١) قرارة الموجة ديوان سابق جـ ٢ ص ٢٦٨
(٢) شظايا ورماد ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ١٦٠
(٣) اباريق مهشمة ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ١٦٨
(٤) شظايا ورماد ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ٥٨

يكادُ الدجى ينتحب

على وجههِ الجمجمي الحزين[1]

وتقول

ولِمَ الألمْ

يبقى رحيقي المذاق ، أعزُ حتى من نغم[2]

وتقول

كنتَ اذا شئتَ بلا طعمٍ خريفياً مملا[3]

ولها

وعدتُ قصيدةً فجريةً جذلى[4]

ولها ايضا

وهناك في انحائها القى الجمال

وعوالما نجميةَ الاشراق مسكرةَ العطور[5]

وتقول

صوّرها جنّةً سحريّـةً

من رصيف وورودٍ شفقيّة[6]

ولم يسبق لشاعر ان استخدم مثل هذه الاوصاف لنعت او وصف كما ورد

---

(١) قرارة الموجة ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ٣٩٢
(٢) نفس المصدر ص ٣٤٣
(٣) نفس المصدر ص ٣٧٩
(٤) نفس المصدر ص ٣٤٠
(٥) نفس المصدر ص ٣٦٩
(٦) قرارة الموجة ديوان نازك الملائكة ج ـ٢ ص ٢٧٧

عند نازك في هذه الامثلة

والبياتي يستخدم تركيبا آخر للمفردات حيث يقول

لتأكلَ العينين
عائشةُ تنامُ في المابين[1]

حيث يستخدم « أل » مع « ما بين » وتصبح وكأنها لفظة واحدة « المابين » وتراكيب اخرى صرنا نجدها في الشعر العراقي وهو تصوير الشيء لذاته مثل « ليل الليل » « وزمان الزمان » « المطر على المطر »

يقول بدر

وتناثر الضوءُ الضئيل على البضائِع كالغبار ،
يرمي الظلال على الظلال ، كأنها اللحن الرتيب ،[2]

وتحمل هذه الصيغة « الظلال على الظلال » تأكيد المعنى وتجسيمه وتحمله طابعا محسوسا ، وقد استخدم المتنبي هذه التراكيب ارق على ارق ، وهي من آثار الشعر القديم ، اراد الشاعر المعاصر بعثها من جديد

ويقول البياتي

ذاك الرفيق الاسود العينين ساهر
نزعوا أظافره
وضل طوال ليل الليل صامد[3]

وهذه الاضافة من التقديم الجديد ، حيث يضاف الشيء لذاته مرة أخرى ، ولكنها تحمل صفة التأكيد والتجسيم ، وتحمل تعميقا في دلالة المعنى الشعورية

---

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ٢ ص ١٤٤
(٢) ازهار واساطير ديوان بدر شاكر السياب ص ٢٢
(٣) ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ٥١٧

ومنه قول بدر

بالامسِ كنتُ اصيحُ خذني في الظلامِ الى ذراعكِ
وآعبر بي الاحقاب يطويهن ظلَ في شراعِك
خذني الى كهف تهومُ حوله ريحُ الشمال
نامَ الزمانُ على الزمانِ ، به ، وذابا في شعاعك[1]

حيث استخدم « نام الزمان على الزمان »

أما نازك فاستخدمت نفس الاسلوب في الاضافة كما ورد بقولها

ونسألُك الصفح عن هذه الاعين المُذْنبة
ترسّبَ في عمقُ اعماقها كلُّ حزْنِ السنينْ[2]

وتكرر هذه الاضافة في قولها

ماذا أُحسُّ ؟
حَيرةٌ في عُمقِ أعماقي ، وهمسُ

وتكررها ثالثة في قولها

لونُ عينيكَ انفعالٌ وحبورُ
وعلى وجهِكَ حبٌّ وشعورُ
كلّ ما في عمق اعماقِكَ مرسومٌ هناك[3]
وأنا نفسي أراكْ

وأمثال هذه الاضافات وجدت في الشعر قديما و« فلك الافلاك » و« غور الاغوار » والشاعر المعاصر اصر على استخدامها تأكيدا على مسايرتها لروح العصر

---

(١) ازهار واساطير ديوان بدر شاكر السياب ص ٤٣
(٢) قرارة الموجة ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ٣٩٧
(٣) شظايا ورماد ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ١٨٥

وتأكيدا على قدرتها الايحائية وهي استعملت بشكل نادر قديما ، ثم توسع الشاعر المعاصر باستعمالها وشاعت بين اشعار الناشئة بكثرة بعد أن كادت تختفي

لقد اغنت العلاقات اللغوية الجديدة المعجم الشعري المعاصر اغناءً راً، ومكنت الشاعر من ان يبدع صورا شعرية فنية رائعة وجديدة تنبض بالحياة والتفاعل ، يشترك الحسي والمعنوي في بنائها على حد سواء وتعنى بالجوانب المادية عنايتها بالجوانب الشعورية والنفسية ، وتوجه النقاد الى دراسة هذه الصور الجديدة واستعانوا عليها بعلم النفس وعلم الاجتماع ، وعلوم المناطق والفلسفة ، لتحليل هذه الصور وتقسيمها حسب دلالتها وظهرت اسماء جديدة لعلاقات جديدة التشخيص ، والتجسيم والتجريد ، وتراسل الحواس ، وتبادل المدركات والصفات ، وجمع المتناقضات[1] ولقد ساعدت هذه المصطلحات والانماط على فهم النصوص والتحري عن جوانب الجمال فيها غير ان الخوف والحذر من أن تصبح مثل هذه المصطلحات مقاييس او انماطا جاهزة تطبق على الشعر ، وأن يلجأ الشعراء الى هذه الوسائل بشكل متكلف ، وان يسرفوا في محاولة تفصيل المعاني وفق قوالبها بعيدا عن الذوق ، وبعيدا عن العفوية ، ان انتشار وسائل الاتصال وشيوع الثقافة ادت الى سرعة انتشار المناهج النقدية ، والمذاهب الادبية ، وآفاق الشرق على هذه الدعوات الجديدة في الادب ، وتأثر الكثير بهذه المناهج والمذاهب ، ولقد اثر المذهب الرومانسي في الرواد الاوائل لحركة التجديد الشعري في مصر وفي العراق فاتجه بدر ، ونازك ، وبلند ، في بدايات تطورهم الشعري الى الطبيعة فالقوا على النجوم ، والانهار ، والسماء ، والليل والشمس ، والقمر ، والشجر ، ارواحا آدمية ، يخاطبونها ، ويصفونها ، ويتغنون بها وكأن لها ارواحا آدمية تحس ، تتألم وتتأوه ، تحب وتعشق مما أدى الى طغيان ظاهرة التشخيص في الشعر العراقي تقول نازك

---

(١) انظر دراسة نقدية للشعر في فلسطين المحتلة صالح خليل أبو اصبع رسالة دكتوراه ١٩٧٧ ص ١٨

انه يعدو ويعدو
وهو يجتازُ بلا صوتٍ قُرَانا
ماؤه البنيّ يجتاحُ ولا يَلْوِيه سَدّ
انه يتبعُنا لهفانَ ان يَطْوي صبانا
في ذراعَـيْهِ ويسقّينا الحنانا
لم يَزَلْ يتبعُنا مُبْتسما بسمةَ حبٍّ
قدماهُ الرطبتان
تركتْ آثارَها الحمراءَ في كلّ مكانِ
انه قد عاث في شرقٍ وغربِ
في حنانِ

اين نعدو وهو قد لف يدَيهِ
حولَ اكتافِ المدينة
انه يعملُ في بطءٍ وحزمٍ وسكينة
ساكباً من شَفَتَيْهِ
قُبلاً طينيّةً غطّتْ مراعيْنا الحزينة

فنازك ترى في هذا النهر الهائج المدمر ، الـذي يطـوي الحقول والبيوت ، ويهلك الحرث والنسل بفيضانه المرعب ، تراه من زاوية أخرى رأته بطلا عملاقا جسورا يتقدم بحزم وثبات ليترك اثـره في كل مكان ، فربطـت بينـه وبـين فارس الاحلام وراحت تصفه وكأنه عاشق رقيق لطيف فيه لوعة وفيه هيام ، يحمل بـين طياته شوقا وحنانا ، فيلاحقنا بشوقه وابتساماته ويأخذنا باحضانه ، ويقبلنا قبـلا حارة فيها خصب وعطاء ان اسلوب التشخيص الذي استخدمتـه نازك في بنـاء الصورة والصورة بناء لغوي ـ هو الـذي استطـاع ان يمنحنـا هذه المتعـة الجميلـة واسلوب التشخيص موجود في لغة الشعر منذ القدم . غير ان الشاعر المعاصر اعتبره

اساسا وأصبح ظاهرة شائعة في الشعر العراقي وخصوصا لدى نازك وبدر شاكر السياب الذين خلعوا الصفات الانسانية ، والمشاعر الانسانية على الكائنات الطبيعية حتى صار النهر يعدو بصمت ، ويلف ذراعيه بحنان ، ويقبلنا وكأنه عاشق ولهان وفي قصائد « اغنية للحزن » و« مقدم الحزن » و« الزهرة السوداء » تلقي على الموت روح الغائب القادم وتضفي عليه صفات الكائن الحي ، المتحرك الذي يشعر ويتحرك ويتفاعل مع من حوله بكل ادب واستحياء

وظهرت أساليب كثيرة كالتجسيد والتجريد ، فكسب الشعراء المادي المحسوس صفة معنوية ، وجسدوا المعنوي غير المحسوس ، فخلعوا عليه صفات مجسدة ملموسة وصار ما نحسه بالعين نسمعه بالاذن ، واصبح للالوان عطورا ، وللعطور ضياء ، وجمع بين المتناقضات ، فالربيع اسود والفرح خريفي ، والحزن ابيض ، كما صارت الدموع حزننا ، والانغام خضراء وذابت الفوارق ، واصبح غير الممكن ممكنا . وبالرغم من عدم خلو هذه الظاهرة من بعض مظاهر الارتباك وقد اندفع البعض فيها الى الاسراف بلا وعي واغرب بعض الناشئين وأساءوا الادراك ، وامتلأت صفحات الجرائد بالصور المبهمة . غير ان هذا التبادل كان تبادلا طبيعيا ، وكانت له ابعاده الفنية ونتائجه الايجابية ، حينما صار يعكس دلالات نفسية وشعورية وايحاء عاطفيا وقيما سيكولوجية ، تساعد على فهم التصرفات ، وادراك المنابع واحساس المشاعر الداخلية ، والتوتر النفسي الشاعري في عصر خيبت فيه الالة وسيطرت على كل شيء وطغى عالم السرعة على عالم الادراك ، نرى الشعر يتجه الى التروي والهدوء ، ويتوجه الى الداخل محاولا تعويض الانسان ما يفقده في عالم المادة والآلة والسرعة

ومن هذه التراكيب الجديدة والعلاقات اللغوية التي تجمع بين المتناقضات وتجسد المعنوي ، وتجرد المحسوس ، وتمزج بين صفات الحواس ، قول البياتي

الملايينُ التي تبكي

تغنّي تتألْم

تحت شمسِ الليل باللقمة تحلم[1]

وقوله

قمرٌ اسودُ في نافذةِ السجنِ وليل

وحماماتٌ وقرآنٌ وطفلُ

اخضرُ العينينِ يتلو

سورةَ « النصرِ » وفلٌّ

من حقول النورِ من افقٍ جديدِ

قطفتهُ يدُ قديسٍ شهيد[2]

ويقول

شمسُ الليل عبر حائطِ الاموات

تشرق في الواحات ،

واللوحات[3] ،

ويقول

الموت في الميلاد

والخريف في الربيع[4]

ويقول

عندما استيقظ حبي

---

(١) اشعار في المنفى ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ٣٦٦
(٢) نفس المصدر ص ٣٦٧
(٣) النار والكلمات ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ٦٣٩
( ) النار والكلمات ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ٦٤٠

كأن ثلج العالم الاسود ربي
يغمر الغابة
يطفو فوق هدبي[1]

وهذه العلاقات اللغوية « شمس الليل » ، « وقمر اسود » ، « وثلج العالم الاسود » « والموت في الميلاد » « والخريف في الربيع » تراكيب لغوية جديدة لم يسبق ان سجل لنا معجم الشعر مثلها ، وليس لها معادل موضوعي ملموس في واقعنا ، ولكنها تعكس حالة نفسية

وساهمت الرمزية كثيرا في تنمية هذا الاتجاه ، فشمس الليل يمكن ان تكون رمزا للامل ، « وقمر اسود » رمزا للمناضل الافريقي الاسمر « والموت في الميلاد » « والخريف في الربيع » تعبير عن ايمان الشاعر بنظرية الحلول والتناسخ « والثلج الاسود » معادلا للتناقض في الحياة التي يملأ الوجود في كل مكان

والبياتي له كثير من هذه التراكيب « الربيع الاسود » و« الصوت الاخضر » و« مطر الارض » و« وعذابات الربيع » « وطلحة الجليد » « وصحراء غنائي » « واحزان البنفسج » ولها دلالات رمزية ذات ابعاد نفسية

ومن امثلة هذا الاستخدام عند نازك قولها

ولو جئت يوماً ـ وما زلت أوثرُ الا تجيءْ ـ
لَجَفَّ عبيرُ الفَراغ الملوَّن فى ذكرياتي
وقص جناحُ التخيُّل واكتابتْ اغنياتي
وأمسكتُ في راحتي حُطام رجائي البريءْ[2]

« فعبير الفراغ الملون » يجف « وحطام الرجاء » يمسك في راحة اليد وامثلة

---

(١) نفس المصدر ص ٦٤٣
(٢) قرارة الموجة ديوان نازك الملائكة ص ٣٣٠

التجريد والتجسيد وتراسل الحواس وتبادل المدركات كثيرة عند نازك وغيرها من الشعراء ومن هذه التراكيب

نغم العطور ، وربيع الاطراف ، والدموع الخرس، ومذاق النغم ،ولهيب الثلج ، والضياء البارد ، ونداء العطر ، والالم الخشن الرنين والامواج الداكنة الصمت ، والريح الحالمة البيضاء ، ووجهين من لون الخريف ، وقافلة الأمال ، ورقص الاحلام ، وخمر المعاني ، وسلم الخوف ، واصابع الارق ، وجفون الشتاء ، والربيع الجديد ، والفرح الاخضر

وبهذا الاسلوب يفصح الشاعر عن حالته النفسية ، وانفعالاته الداخلية بصور مؤثرة ، ويخلق بينه وبين المتلقي ما يشبه العدوى في تبادل الاحاسيس والعواطف مما تزيد من جمال الاحساس بالمتعة عند قراءة النصوص الشعرية ، ولبقايا المذهب الرومانسي اثره الفعال في استمرار هذا الاتجاه وشيوعه

وكذلك الجمع بين المتناقضات وهو وسيلة وشكل آخر من العلاقات اللغوية الجديدة

الموتُ في الميلاد
والخريفُ في الربيع
والماءُ في السراب
والبذورُ في الصقيع[1]

وكأن الشاعر يعبر عن امتزاج الاشياء بعضها ببعض ، او انقلاب المفاهيم واحيانا تستخدم هذه الظاهرة في الجمع بين المتناقضات للتعبير عن فكرة التناسخ والحلول وامتزاج الاشياء ببعضها

ومثل هذه العلاقات اللغوية الجديدة ، لا يؤكد على المعنى الظاهر ، أو

---

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ٢ النار والكلمات ص ٦٤١

المجرد فيها ، وانما على الظلال التي تلقيها ، وما تتركه من آثار على صفحة المشاعر فهي تعبير عن حالات نفسية تعتري الشاعر وتسيطر عليه ، كالشعور بالفراغ ، او اليأس ، أو التعب النفسي ، أو التفاؤل وقد تكون خيطا نمسك به للوصول الى الابعاد الشعورية التي تكونت في اجوائها القصيدة

ومن الصور الجديدة لدى البياتي

وتمزقتُ وقاتلتُ طواحينَ الهواء
وامتطيتُ القمرَ الاسودَ مهرا
عبر صحراء عنائي

وليس في واقعنا ، أو في رواسب فكرنا . وصورنا الخيالية ما يمكن ان يوازي طواحين الهواء ولا القمر الاسود ، وهي صورة تعبر عن الفراغ والجهد الذي لا طائل منه والصحراء توحي بالجو النفسي الخافق الذي يعانيه الشاعر ، وكأنه يصارع شبحا لا وجود له

والنقد المعاصر يعير هذه الظاهرة اهتماما بالغا ، لأن من شأن هذه العلاقات الجديدة كسر طوق المعنى القاموسي للالفاظ وتحطيم دلالات الصيغ والقوالب الجاهزة ، فلا نستطيع ادراك معنى اللفظ المفرد الا من خلال ارتباطه بما يلي من ألفاظ ينشأ عنها معنى آخر قد يختلف بإيحائه عن دلالات هذه الألفاظ وهي في حالتها المفردة

ومن الظواهر السلبية في العلاقات اللغوية كثرة استخدام الـ التعريف مثال ذلك قول الشاعر « معد الجبوري »

تبدأ موسيقى العطر الاسود
اذ تبدأ فاطمة الفارغة السوداء

---

(١) الطليعة الادبية عدد ٤ سنة ٣ ، ١٩٧٧ ص ٥٠

جاءت فاطمة الشمس الدائمة ،

الامواج المكتظة ،

جاءت فاطمة اللحظات الشرسة

وامثلة هذا الاستخدام شائعة حيث لا نجد مـبرراً يسوغ شيوع هذه الظاهرة التي سنتكلم عنها عند حديثنا عن الابهام

الباب الثاني

روافد لغة الشعر العراقي المعاصر

الفصل الاول روافد لغة الشعر من الفلكلور

الفصل الثاني روافد لغة الشعر من الاشكال الادبية الحديثة

الفصل الثالث روافد لغة الشعر من وسائل الاعلام

الفصل الاول

روافد لغة الشعر من الفلكلور

لغة الفلكلور هي ذلك الفن القولي المؤلف باللهجة العامية الشعبية الدارجة ، المعبر عن تراث المجتمع الشعبي ، من قيم وأمثال وحكم واغان وحكايات هذا الكلام الذي تشكله الالفاظ اليومية ، التي توحي بالبساطة وتحمل طابع البدائية في أغلب مفرداته . ويعطي للقارىء انطباعا عن طراز المعيشة والبيئة المتصل بالجوانب الشعورية والروحية ويتميز عن السوقي المبتذل بكثافته الشعورية ودلالاته المعنوية المركزة وقد حاول الشاعر العراقي المعاصر ، الاستفادة من هذه اللغة الغنية بمدلولاتها وايحائها في الاداء الشعري وعاد الى ما تحت يده من هذه العروة ، فوجد الكثير من مخزونها في ذاكرته بعد ان راجع حكايات الطفولة ومجالس السمر الليلية في القرية ، حيث كان المجتمع القروي يتناول سير الابطال ، والحكايات الشعبية ، والطرف والملح ، في احاديثه الليلية ، وحيث يجلس الاطفال الى الامهات والعجائز والشيوخ يسمعون عنهم هذه القصص الشعبية الخيالية كل ليلة

أما تلك الاغاني والاهازيج الشعبية ذات المغزى النقي ، والنبع الصافي فهي لا تزال في متناول الجميع ، نسمعها بالاذاعات والافراح

والاغنية الشعبية في تراثنا الشعبي تحمل صفاء النفس ، وعمق المغزى وبساطة التعبير الموحى « سهل ممتنع » وعلى الاخص تلك الاغاني النابعة من صدق

الاحساس وبراءة النية ، وسمو القيم ، فأصبحت هذه الاغاني محط انظار الشعراء . والاغنية الشعبية جزء من الفلكلور وأدب الشعب وفنه ، تمثل قواه الابداعية ، وتشف عن حياته الواقعية الصادقة ، وقد اضفت الظروف الاجتماعية التي نشأ في ظلها هذا الفن محتوى واقعيا لدى جميع الشعوب ، ويرى غوركي « ان اساس الادب يكمن في الفلكلور الشعبي انه مادة خام كبيرة يستخدمها الادباء كثيرا في موضوعاتهم وطرائق تعبيرهم[١]

وتستأثر الحكاية الشعبية بجانب كبير من حياة الريف والقرى حيث يجتمع الصغار والكبار ليلا الى مجالس السمر يقرأون ويقصون حكايات ابطالهم الشعبية ، وملاحم البطولة الخيالية ، باسلوب ساذج بسيط توارثه الابناء عن الآباء

وقد استوعبت الحكاية كثيرا من قيمنا الشعبية على مر الايام فتضمنت الكثير من تقاليدنا واعرافنا وسماتنا الاجتماعية والعاطفية والروحية ، وجسدت الكثير من اخلاقنا وخصائصنا في الكرم والشجاعة والوفاء والتضحية والحب واستخدام اسلوب الحكاية او لغتها في الشعر يعبر عن اعتزاز الشاعر بهذه القيم ، وتطلعه للمحافظة على كثير منها لما فيها من ملامح القوة والوحدة

ووجد الشاعر ان في « المأثور الشعبي بشخوصه ووقائعه مادة حية في ضميره يتمثلها ابعادا روحية وفكرية تعكس لنا وجوده بأزمانه وتطلعاته »[٢]

الشاعر المعاصر يجري وراء كل ما من شأنه اثراء معانيه ، وتعزيز ايحاء الكلمة لديه ، وكل ما يهمه قوة اللغة وطاقتها التعبيرية ، وتميزت لغة الشعر عن غيرها « انها تحمل من المعنى اكثر والشاعر يستخدم ادوات كثيرة من اجل بلوغ هذا الغرض ومن أهم الادوات في اللغة الحديثة كلمات نادرة او مهجورة او لهجات محلية ولكن الكلمات الشائعة تحرز اجمل الانتصارات في الشعر وقد يرجع ذلك الى

---

(١) الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث ثابت محمد بدر ١٩٧١ ص ٤٧٣

(٢) الشعر العربي المعاصر عز الدين اسماعيل ص ٣٦

قدرتها على تنشيط المعنى والى جانب طبقات المعنى ميزة اخرى هي الصفة الدرامية او الصوت المتحدث »[1] فكانت اللهجة الشعبية والمثل الشعبي والاغنية الشعبية والحكاية من خير الادوات التي تشحن طاقة القصيدة في التعبير فاستغلها الشاعر المعاصر

الامثال والحكم الشعبية

كثيرا ما تنبع عن الروح البدائية البسيطة المتسمة بطابع النكتة الخفيفة والتطلع المتأمل ، والسخرية العفوية ، عن معاني ودلالات غنية في ابعادها الانسانية

وقد استغل الشاعر المعاصر هذه الظاهرة ، واخذ يضمن شعره قسما من هذه الحكم والامثال الصافية ، ذات الدلالة الموحية في شعره مستغلا كل ما فيها من قوة تعبيرية ، لشحن مضامينه ومعانيه من خلال ما تحمله من دلالات

والبياتي لا يقف عند حدود التضمين ولكنه في قصيدة من قصائده « امثال » يجمع باقة من الامثال والحكم ، التي تبدو لاول وهلة غير مترابطة ، ويجعلها تشكيلة تبنى عليها القصيدة مثل

أوراقُ وردٍ طيّرتْها الريحْ
الأسدُ الميّتُ خيرٌ من غرابٍ ناعبٍ يصيح
باع دَم المسيح
ليشتري به حمارا ملكاً كسيح
مشيت شهراً دونَ أن تعبر نهرا ايها الصديق
عباءةُ الجليدْ
تذوبُ تحتَ الشمس ، انتَ صامدُ وحيد
لان حبي مات منذُ زمنٍ بعيد

---

(١) مشكلة المعنى في النقد الحديث د . مصطفى ناصف ص ١٣٣ ـ ١٣٤

وها أنا اضحكُ في عيني وامضي تاركا عباءة الجليد[1]

والشاعر بهذه القصيدة ، اراد من خلال هذه الامثال ، التعبير عن خيبة الشعراء ، أو اشباه الشعراء الذين استظلوا بظل الحكام ، طمعا بالمنصب والمال والجاه ، ولكن املهم خاب وخابوا والمثل السائد « كريشة في مهب الريح » دلالة على الخفة وقلة الاهمية ، ولكنه يتلطف بهم فيقول « اوراق ورد طيرتها الريح » لان اوراق الورد سريعة الذبول والافول ورقيقة الحواشي ، يحملها الريح ويقذف بها بعيدا

ويستغل ما للاسد من مكانة في النفوس ، وما يحكى عن شجاعته وبسالته وإبائه ، وما شاع من افكار سوداء ، وتشاؤم عن الغراب ، الذي يكنى به العامة عن ناقلي اخبار الشؤم ، والمبشرين بالاخبار السيئة ، ويجعل موت الشاعر عزيزا اكرم له من حياة النعي والنعيب في ظل الحكام ، وهي مفارقة جميلة

وهنالك مثل آخر « مشيت شهرا دون أن تعبر النهر ايها الصديق » والحكمة والمثل يقول « امشي شهر ولا تعبر نهر » والشاعر قلب المفهوم وحرفه لصالح الدلالة ، ويقصد أن

ومن يتهيب صعود الجبال   يعش أبد الدهر بين الحفر

ورغم أن هؤلاء استسهلوا الامر ، ولم يخاطروا ، فهم لم يحصلوا على المبتغى ، وخاب املهم

ويسخر سخرية لاذعة بهم ، ويهزأ من خلال المثل الشعبي « اضحك بعبّك » وهذا المثل يقال لمن كسب الرهان ، أو حفل بالمبتغى ، ليضحك مع نفسه ، فلن يشاركه احد في كسبه وغنيمته ، فهو يقول لهؤلاء الشعراء محقرا ، انه

---

(١) النار والكلمات ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ٦٢٤

كسب الرهان والجولة ، وترك لهم عباءة الجليد ، التي سرعان ما تذوب في حرارة الشمس

« وها أنا أضحك في عبي وامضي تاركا عباءة الجليد »

وعباءة الجليد رمز للحكام ومظلتهم ، التي لا تدوم لاحد ، وأنها سريعة التحرك والذوبان فليس لهؤلاء امان ، ولا دوام

ان تضمين الشاعر لهذه الامثال في شعره ، يشحن الدلالة ألشعرية بمضامين واضحة قوية التأثير ، وتحمل طابع السخرية اللاذعة ، والطرافة والملحة ، ومن الأمثلة الشعبية الاخرى التي يستخدمها البياتي

من قلةِ الخيول
شدوا على الكلابِ
سروجَهم ، ونبحوا السحاب
اصبتُ بالقرف
مِنكم ومن اشعارِكم[1]

وهو نص المثل الشعبي « من قلة الخيل شدوا على الكلاب السروج » ويقال عند الاستعانة بغير ذوي الكفاءة ، أو لمن ولي الامر لمن لا يستحقه وعن غياب اهل الجدارة والثقة ، وهو يحمل طابع السخرية بالذين يعتصمون باشباه الشعراء لعدم حصولهم على حظوة الشعراء الكبار

والمثل الشعبي يحمل ذكرى شعورية ، ونكتة لها بعد سياسي ودلالة ذات بعد شمولي ، وايحاء يعين على استذكار المواقف ، واعادة النظر بعد المقارنة ويوجه المثل الشعبي القارىء الى معرفة قصد الشاعر السليم ، ويضفي على القصيدة شيئا من ملامح الدراما الشعرية ، لكونه يحمل كثيرا من الادلالات الاجتماعية البعيدة عن

---

(١) كلمات لا تموت ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ٥٢٤

والشاعر المعاصر يدرك انه لا يريد لقصيدته ان تكون نظما لحكم وامثال ، وهي ظاهرة عابها النقاد منذ القدم على أبي العتاهية ، ولذلك فهو لا ينظم حكما جديدة ولكنه يضمن قصائده الابعاد الشعورية للامثال والحكم القديمة ، اما ليفصل بين واقعين متناقضين ، او ليوجد بين تجربتين ، او ليقارن بين واقعين مختلفين « ليؤكد قيمة الزمن وشمولية المسيرة وعمومية التجربة والشاعر المعاصر لم يتوقف على الحكم والامثال الشعبية وانما تجاوزها الى الحكم والامثال التراثية ، التي صيغت اساسا باللغة الفصحى غير ان كثرة التداول والشيوع جعلها بحكم الامثال والحكم الشعبية وقصيدة البياتي « سوق القرية » تضم الكثير منها

وصياحُ ديكٍ فرَّ من قفصٍ ، وقديسٌ صغيرْ
« ما حكَّ جلدَكَ مثلُ ظفرك »
والطريقُ الى الجحيم
من جنة الفردوسِ أقرب[1] والذباب

فهو يتوجه الى الفلاح بلغة يفهمها ، بعمق ، ويعي ابعادها والبياتي دائما يضيف الى الامثال والحكم اضافة جديدة فيها نقرة ايقاعية وضربة موسيقية ، ودلالة جديدة ، تعمق مغزى المثل فهو هنا يضيف للمثل بعد ان يقطع نصفه الآخر « فتولَّ انت جميع امرك » يضيف « والطريق الى الجحيم من جنة الفردوس اقرب » وقبلها اضاف في « من قلة الخيول شدوا على الكلاب سروجهم ونبحوا السحاب » فهو ـ يجسد دلالة الحكمة او المثل بصورة اخرى تزيد من الدلالة ، فاضافة الى كونهم شعراء اطفال ليس لهم قدرة ولا جدارة ، فهم ينبحون السحاب ، ولا ينتبهون الى ضآلة حجمهم
والحاصدون المتعبون

---

(١) اباريق مهشمة ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ١٩١

« زرعوا ، ولم نأكلْ
ونزرعُ ، صاغرين ، فيأكلون »
ويقول
كالخنفساءِ تدبُ قبرتي العزيزةُ يا سدوم !
لن يصلحَ العطارُ ما قد افسدَ الدهرُ الغشوم
وبنادقٌ سودٌ ومحراثٌ ونار
تخبو وحدادُ يراودُ جفنَه الدامي النعاس
أبدا على اشكالِها تقعُ الطيور
والبحر لا يقوى على غسلِ الخطايا والدموع

والشاعر قلب المثل او الحكمة القائلة « زرعوا واكلنا ونزرع ويأكلون » ليشير الى تناقض الواقع ومفارقته لسنة العدالة الانسانية ، فآباؤنا زرعوا ولم نأكل بل أكل الاقطاع الغاصب ونحن نزرع صاغرين كالعبيد بلا ارادة ، والاقطاع يأكل ويعرض بدعوى الجهلاء وتصريحات البعض من لا يعرفون طاقاتهم بـ « لن يصلح العطار ما أفسد الدهر » فيا ترى من هو العطار ؟ ومن يكون الدهر ؟ اذا كان البحر لا يستطيع غسل الخطايا لجسامتها ، ولكونها من الكبائر ، ولتعددها

والحكمة الاخيرة « ان الطيور على اشكالها تقع »

ان تضمين أربع أو خمس حكم شعبية في قصيدة قصيرة ظاهرة جديدة في الشعر

وبالرغم من وجود ارتباط واضح بين هذه الامثلة ، وبين دلالة السياق والمفهوم العام ، غير ان كثرة الامثلة وتراكمها ، يخل ببناء القصيدة ، ويثقلها ويخرج المعاني من اطار العفوية الى اطار التكلف والصنعة ومن الافضل ان يقتصر تضمين هذه الامثال ، على ما يأتي مع السياق عفويا ، وتستوجبه الحاجة والا يكون الاستخدام قسريا او غاية مقصودة في ذاتها

والشاعر المجيد الذي يستخدم التراث « يستخدمه كتنويعة فنية على الموضوع

واحيانا كوثيقة وجود او حضور تاريخي بل هو يخدم وظيفتين اساسيتين التشبث بالجذور وتقديم افادة تصلح لحظة في الادانة »[1]

ومن الأمثلة التي يستخدمها البياتي

« تأكلُ الحرةُ ثدييها اذا جاعتْ وفي أرضِ الملوكِ الفقراء[2]

زهرةُ الدفلى على جدول ماء

تتعرى في حياء

والمثل تجوع الحرة ولا تأكل بثديها اي لا تبيع لبنها والشاعر هنا جعلها من شدة الجوع ، ومن شدة الفقر وشيوعه تأكل ثديها نفسه ، لا تبيع لبنها فحسب

وبهذا المثل استطاع الشاعر ان يعطي صورة في غاية الايحاء وقمته فماذا بعد اكل الحرة لثديها ، منتهى البؤس او منتهى الفاقة وتعبير عن انقلاب المثل حتى صار المألوف غريبا والغريب مألوفا ، وزيادة في تأكيد هذا الانقلاب ان تتعرى « زهرة الدفلى » وهي أقل انواع الزهر ايحاء وجمالا ، واحط سلالات الزهر بحياء على جدول الماء والمقابلة واضحة بين الفاقة التي تعانيها الحرة ، والنعيم الذي ترفل فيه زهرة الدفلى ، حيث اصبح كل شيء لا يتبوأ المكان المناسب به

الاغنية الشعبية

والسياب من أشهر الشعراء الذين استخدموا الاهازيج الشعبية والاغاني القروية ، وترانيم الاطفال واناشيدهم ، وهو يعلم مسبقا اقبال الشعب على مثل هذه الاغاني ، وحفظه لها ، وتدبر معانيها ، وحين يؤلف قصيدة « المومس العمياء » يضمنهَا اغنية ريفية قديمة

وعضت اليد وهي تهمس بالعيون !

عمياء أنت وحظك المنكود أعمى يا سليمة

(١) الاقلام عدد ٥ سنة ١٩٧٥ ص ٤ الموضوعات الفلسفية في شعر المقاومة الفلسطينية ـ يوسف اليوسف

(٢) الكتابة على الطين ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ٢ ص ٢٤٥

وتلوب اغنية قديمة

في نفسها وصدى يوشوش يا سليمة ، يا سليمة

نامت عيون الناس آه فمن لقلبي كي ينيمه[1] ؟

فحيناً تستذكر المومس العمياء حياة الريف ، وماضيها يوم كانت صبية عذراء صغيرة ، تتذكر احب الاغاني الى نفسها ، اغنية « سليمة » المرتبطة باسمها ، وتتخيل من خلال هذا التذكر شبان القرية ، وهم يهمسون باذنها هذه الاغنية كلما مرت وخطرت من أمامهم ، وهم يفصحون بهذه الاغنية عن نفس نقية ، وشعور نقي ، وعواطف سامية ، وكأني بها بهذا الاستذكار ، تقارن بين واقع الامس ، وبين النفوس الطيبة وواقع اليوم وهي تتعذب في المبغى ، وبعد ان كان يسهر الغير في حبها ، اصبحت رخيصة تسهر وحدها بعذابها ، ولا تجد من يساعدها على النوم

فالاغنية تعبر بصدق عن واقعها المؤلم ، وتنسجم مع حالتها الشعورية ، ويحمل الشاعر بهذا التضمين افكاره الواقعية وفلسفته اتجاه الريف والمدينة من خلال هذه الاغنية ، مجسما الفوارق بالعلاقات ، وتفاوت المعايير والموازين

وأغنية اخرى يهزجها الاطفال في الشوارع فرجين بسقوط المطر وهم يلعبون في شوارع البصرة وازقتها المعروفة بالشناشيل التي تطل منها العذارى

يا مطراً يا حلبي

عبِّرْ بنات الجلبي

يا مطراً ياشاشا

عبِّر بنات الباشا

يا مطراً من ذهبِ[2]

وهذه الاغنية رغم ضآلة دلالتها الموضوعية ، تحمل صدى الطفولة وبراءتها

---

(١) انشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب جـ ١ ص ٥٣٢

(٢) شناشيل ابنة الجلبي او اقبال ديوان بدر شاكر السياب ص ٥٩٩

وتعني شعوريا قيمة نفسية يرجع بها القارىء لذكرياته وايام طفولته وتضمينها هنا ليس اكثر من تفاؤل ومراجعة

والشاعر « سعدي يوسف » يستخدم تضمين الاغنية الشعبية

ان يذكروا يا طفلَ عبد الله اغنيةً شجية

كنا نغنيها معا للناصرية

تعطش وشربك ماي   للناصرية[1]

والاغنية تقول « للناصرية / تعطش واشربك ماي باثنين ايديا »

والشاعر يوحي بهذا التضمين الارتباط ، وقوة العلاقة الروحية والاتجاه الروحي ، حينما تسقي الحبيبة حبيبها الماء بالاكف ، بدلا من الكؤوس « تعبيرا عن صفاء النية ، وبساطة العيش ، وبداءة الحياة الانسانية وعمقها الروحي والانساني ، حينما لا تكون هنالك اية مصلحة في الحب سوى الحب نفسه

وهناك ايضا اشارة في كثير من القصائد الى بعض الاغاني القديمة وهي اشارات طفيفة كالاشارة الى بعض الرموز والاساطير ، وردت في قصائد بدر « ام البروم » و« يا حاديَ العيس » « وسفر ايوب » « واقبال والليل » والبياتي يقول عن هذه الاغاني

« ان اغاني القرية تركت في نفسي اثرا لا ينسى فقد كانت متطابقة مع احساسي بشعر الحياة نفسها المتجسدة في الناس والبيوت والطبيعة وحزن الكائنات الابدي ، والظلال الهاربة للحياة التي تجدد نفسها في تعاقب الفصول »[2] ويقول « كانت اغاني الفلاحين والحكايات الشعبية المنتشرة في الريف هي زادي الشعري الاول »[3]

واستخدام الشعراء لاسلوب الحكاية لم يكن بالشكل الذي نعرفه في الحكاية ولكنه كان تناولا عصريا يوحي بالرفض ، والتمرد ، والتحدي ، ويفتح المجال

---

(١) آه قصيدة سعدى يوسف ص ٦١

(٢) تجربتي الشعرية ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ٢ ص ٣٨١

(٣) نفس المصدر ص ٣٨٥

للتأويل والتنبؤ والاستذكار

والحكاية في الشعر تعتمد الاشارة العابرة ، واللمحة السريعة ، والتنبيه الخفي ، وتعتمد على بعض خصائص العنصر الدرامي ، لتضمن النفاذ الى الاعماق من خلال بساطة لغتها ، ووضوح فكرتها ، وجمالها العفوي ، فتغني الشعر بالطاقة الجمالية ، وتمده بالقيم الفنية والمعنوية والشعورية ، وتحد من العتمة والضبابية التي بدأت تسود القصيدة المعاصرة ، والحكاية تضمن القصيدة مفهوما ومضمونا فلسفيا ، وافكارا موضوعية ، « وبمستطاع الحكاية الشعرية ان تغني الشعر المعاصر وتفتح امامه افاقا واسعة ليس بمستطاع الاشكال التقليدية للشعر الغنائي توفيرها »[1]

وفي الحديث عن الحكاية الشعرية يجب ان نفرق بين ان تكون القصيدة كلها حكاية او حدّوثة كما صنعت نازك الملائكة في قصيدتها « شجرة القمر » او تستخدم الحكاية للتضمين او للاشارة ، لقد تخيلت الشاعرة حكاية ونسجتها شعرا ، ولكنها لا تملك من مقومات الحكاية غير الخيال والسذاجة ، واستخدام الافعال الدالة على الزمن الماضي ، وتفتقر الى الدلالة العصرية

على قمّة من جبال الشمال كَسَاها الصنوبرْ
وغلّفها أُفقٌ مـخملي وجوٌّ مُـعَـنْـبَـرْ
وترسو الفراشاتُ عند ذُرَاها لتقضي المَسَاءْ
هنالكَ كان يعيشُ غلامٌ بعيدُ الخيالْ
اذا جاعَ يأكلُ ضوءَ النجومِ ولونَ الجبالْ
وكان غلاماً غريبَ الرؤى غامض الذكرياتْ
وكان يطارد عطر الرُبَى وصَدَى الاغنياتْ
وكانت خلاصةُ احلامِهِ ان يصيدَ القمرْ
ويودعَهُ قفصاً من ندىً وشذىً وزَهَرْ

(١) معالم جديدة في ادبنا المعاصر فاضل تامر ص ٢٩٢

وفي ذات صيفٍ تسلّل هذا الغلامُ مساءْ
خفيفَ الخطَى عاريَ القدمين مشوقَ الدماءْ

هكذا تستمر نازك في نظم هذه الحكاية ، مستخدمة اسلوبها في تقمص الافعال الماضية ، والاشارة الى « كان يا ما كان » أو في « ذات صيف » او « ذات مساء » وهي عبارآت تردد كثيرا في الحكاية الشعبية ، وفي تفصيلات للجزئيات ولكنه تفصيل غير ممل ، ولا مخل ، والقصيدة تقع في سبعين بيتا ، تحكي حدّوثة غلام اختطف القمر ، لحبه له ، واخيرا يكتشف ان كل الناس تحب القمر ، ويحاولون البحث عن السارق ، فيخاف العاقبة فيدفن القمر ليخرج شجرة ، تحمل اقمارا عجيبة ، يستمتع كل الناس بها ، وهي ترمز بذلك الى قدرة الشاعر ، والفنان ، على تناول القمر شعرا ، فيصنع منه اقمارا عديدة

والنمط الثاني وهو الاشارة العابرة ، أو اللمحة السريعة اليها كأن يشير الشاعر عرضا الى بعض الرموز ، كما فعل بدر شاكر السياب في قصيدته « ارم ذات العماد » حيث اشار الى قصة حب « عنتر وعبلة » اشارة سريعة

. . . . . .(يا وقْعَ حوافرٍ على الدروبْ
في عالمَ النُّعاس ، ذاك عنْترُ يجوب
دجى الصَّحارى إن حيَّ عبْلةَ المزارْ)

وأي قارىء يلمس الفرق الواضح بين اسلوب الصياغة الشعرية عند بدر وبين اسلوب الصياغة عند نازك[1] فصياغة بدر اشبه بتضمين الاساطير منه بالحدّوثة ولو ان بدراً اشار الى بعضِ اسلوب الحدوثة من حيث الشكل الذي كانت تقص فيه الحكاية

من خَلَلِ الدُّخان من سيكاره ،
من خلل الدخانْ

(١) شجرة القمر ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ٤٢٥

من قَدَحِ الشاي وقد نشَّر ، وهو يلتوي ، إزارَه
ليحجبَ الزمان والمكانْ ،
حدثنا جدُّ أبي فقال « يا صغار » ،
مقامرا كنتُ مع الزمانْ ،
نقودي الاسماكُ لا الفضةُ والنضارْ ،
والورَق الشِّباك والوهِار
وكُنت ذات ليلة
كأنما السماء فيها صَدَأٌ وقار ،
أَصيدُ في الرُّمْيلة

غير ان الشاعر لا يلبث ان يغادر هذا الاسلوب ، ويفارقه دون رجعة الى صياغة شعرية صرفة ، لا تتصل باسلوب الحكاية الا من بعيد

يا صدى أراجعٌ
انت من المقابر الغريبة ؟
أحسُّ في الصدى
برودة الرَّدى ،
اشمُّ فيه عَفَنَ الزّمان والعوالِمِ العجيبة
من ارَمٍ وعادْ[1]

واسلوب بدر اكثر ايحاء ، واشد قوة ، وتماسكا ، لانه استخدم الحكاية اسلوبا تكتيكا ، فيه حبكة ، وفيه دلالة وفيه مسحة فنية تدل على تمكن الشاعر ، وثقافته ، فهو يستعين بالحكاية من دلالتها ومضمونها وبعض ملامحها الاسلوبية في الافصاح عن مضامينه الفكرية ، ولم يكن قصده صياغة حكاية كما فعلت نازك

والبياتي ينفرد بهذا الاسلوب الجديد ويجمع بين خيال نازك ، وتمكن بدر

---

(١) شناشيل ابنة الجلبي ديوان بدر شاكر السياب ص ٦٠٢

وفنيته فتستقيم له الحكاية اسلوبا ولغة ودلالة ، وديوان « سفر الفقر والثورة » يضم نماذج كثيرة من الحكاية الشعرية ، بكل مقوماتها من عفوية وبدائية وبساطة ووضوح ، ولغة حوار ، وتفصيل ودراما فكرية واقعية ، وينجح فيها نجاحا لا يباريه فيه احد ، يقول في قصيدة « عذاب الحلاج مقطع فسيفساء »[1]

مهرّج السلطانْ

كان ـ ويا ما كان
في سالف الازمان
يداعب الاوتار ، يمشي فوق حدّ السيف والدخان
يرقص فوق الحبل ، يأكل الزجاجَ ، ينثني مغنيا سكرانْ
يُقلد السعدان
يركب فوق ظهره الأَطفال في البستان
يُخرج للشمس ـ اذا مدّت اليه يدها ، اللسان
يُكلم النجومَ والأمواتْ
ينامُ في الساحات
كان يحبّ ابنة السلطان
يحيا على ضفافِ نهر صوتها
وصمتِها
لكنها ماتت ـ كما الفَراشة البيضاء في الحقول
تموتُ في الافولْ
فَجُنَّ بعد موتها ـ
ولاذَ بالصمت وما سبّح إلا باسمها
وذات يوم جاءني

---

(١) سفر الفقر والثورة ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ٢ ص ١٣

يسألني
عن الذي يموتُ في الطفولةْ
عن الذي يُولد في الكهولة
رويُت ما رأيتْ
رأيتُ ما رويتْ
كان ويا ما كان

وقصيدة البياتي هذه رغم قصرها حكاية شعرية بكل مقومات الحكاية من مطلعها الى نهايتها ، فالبياتي استخدم مقدمة الحكاية المعتمد على « كان يا ما كان » ولغة الماضي . واستعار شخصيات هزلية « كالمهرج » واعتمد على التصوير الخيالي « يمشي فوق حد السيف » « يراقص الحبل » وهو الاسلوب الوصفي للمشاهد الخرافية ، والمتسم بالسذاجة والعفوية والتفصيل لما هو جوهري فقط ، واستخدم الإشارة الخفية ، والتلميح من بعد ، مستخدما الحكاية في افراغ مضمون سياسي ساخر ، ليربط بين خرافية الواقع ، وخرافية الحكاية ، فالمهرج رمز ، يمكن ان يشار فيه الى مساعد السلطان ، أو احد من اعوانه المقربين ، وان « كان يا ما كان » شكل خارجي ، والمقصود « كان يا ما كان الان » ثم قول الشاعر « عن الذي يموت في الطفولة »

عن الذي يولد في الكهولة
رويت ما رأيت
رأيت ما رويت

اسلوب « الفوازير » الناجم عن قلب التراكيب ، تأكيدا على المضمون الخفي من خلال التكرار ، وانه يحكي الواقع

واسلوب الحكاية يجنب القصيدة الغنائية الصرفة ، والتجربة الذاتية وينقلها الى اسلوب فيه ايحاء وتعريض خفي ، وتجربة عامة تتسم بالشمول والعموم ويبتعد بالقصيدة عن الخطابية والمباشرة ، ومن قصائد البياتي الاخرى التي تشترك مع

قصيدة « عذاب الحلاج » في سماتها وخصائصها « قصيدة المغني والامير »

كان على الحصيرةْ
ممدداً مناجياً اميره
يا قمر الزمانْ
أسألك الأمان
فإنّني رأيت بالاحلامْ
سجادة حمراء
مسحورةً تـطيرُ في الهواء[1]

ويلاحظ أيضا ان الشاعـر ، يعتمـد الجملـة القصـيرة ، ومشاكلـة القـوافي والاشطر المتقاربة ، ليوفر لنا وقفات ايقاعية ، وتتصف الحكاية بطريقـة المفاجـأة والمباغتة في قذف الصور الخرافية المختلفة

وللبياتي قصائد كبيرة ، يستخدم فيها اسلوب الحكاية مثل « سقط الزنـد » « وقمر المعرة » « والضفادع » وجميعهـا في ديوان « سفـر الفقـر والثـورة » حيث توظف توظيفا دلاليا ، يقوم مقام الرمز ، والاشارة الى الاسطورة ، وتحمل مضامين خفية يسهل ادراكها ، مع الحفاظ على اسلوب السخرية والتعريض . هذه القدرات منحت القصيدة تقنيـات جديدة تؤكد التصاق الشعر بالواقع الموضوعي « والحكاية الشعرية الجديدة تكتسب خصائص وقدرات تعبيرية جعلتها من الاشكال الفنية التي ينبغي للشاعر الجديد ان يوليها كبير عنايته وان يدأب من اجـل اغنائهـا بمضامـين عصرية وفـكرية ايجـابية متخــطياً بذلك الاشــكال التقليدية للقصيدة الغنــائية الكلاسيكية وممتلكا ادوات تعبيرية ناضجة في مغامرته هذه »[2]

(١) سفر الفقر والثورة ديوان عبد الوهاب البياتي .ـ ٢ ص ٣٠
(٢) معالم جديدة في ادبنا المعاصر فاضل تامر ص ٢٧٧

الفصل الثاني

روافد لغة الشعر العراقي المعاصر من الاشكال الادبية الحديثة

لم يعرف العرب الفن المسرحي والفن الروائي الا في العصر الحديث ومهما يقال عن وجود جذور لهذه الفنون في ادبنا فان المسرحية والرواية فن قولي حديث عرفه الادب العربي مؤخرا ، اخذه عن الاداب الغربية وبدأت هذه الفنون تتطور وتشهد تقدما ملموسا حتى اصبحت تمثل جانبا مهما من النشاط الادبي في مجتمعنا وادبنا له دوره وقيمه ورؤاه

واصبحت هذه الفنون مؤثرة في حياتنا ونشاطنا الادبي لدرجة ان الشعور وهو اعرق الفنون القولية عند العرب بدأ يستعير من لغة هذه الفنون وتكتيكها

ومن الروافد المسرحية التي بدأت ترفد لغة الشعر المعاصر لغة الحوار القائمة على تعدد الأصوات والاشخاص ، وتعدد الاصوات والاشخاص في القصيدة المعاصرة اتخذ اشكالا متعددة ، وهذه الاصوات هي صوت الشاعر الذي يتوجه به للاخرين ، ويسمى الصوت الخارجي « صوت الشاعر الخارجي » وهو الصوت الاساسي ، الذي يحتل الصدارة ثم صوت الشاعر الذي يتوجه به الى نفسه او « صوت الشاعر الداخلي » الذي يتمثل بحواره مع نفسه ، ومع باطنه ورؤية الباطن ، وهو ان كان موجها للجمهور ايضا ، ولكنه يعبر عن واقع الشاعر الداخلي ، وهواجسه ، وصراعه وما يدور في ذهنه والصوت الثالث والاخير ،

هو صوت الاشخاص الذين يدخلون مع الشاعر ، ويستعين بهم لعرض بعض وجهات النظر ، تقابلا وتضادا

وصوت الشاعر الموجه للجمهور يفترض وجوده في كل قصيدة ، لان الشاعر لا ينشد لنفسه ، أما الصوت الداخلي فهو صوت متميز ، وليس من الضرورة ان نجده في كل قصيدة ، غير انه برز بوضوح في قصائد كثيرة لبدر شاكر السياب ، اهمها « المخبر » و« حفار القبور » و« المومس العمياء » و« في قصائد كثيرة لنازك منها « الافعوان » و« وعندما انبعث الماضي » و«الخيط المشدود في شجرة السرور » وفي قصائد كثيرة للبياتي ، وبلند الحيدري والشعراء الشباب

والصوات الداخلي له لغة متميزة ، يحسها القارىء بسهولة ، ففي قصيدة المخبر يلجأ الشاعر الى نفسه في « حوار داخلي » ويختلف هذا الحوار الداخلي عن بقية لغة القصيدة في نبرته ولغته

أنا ما تشاء أنا الحقير[1]
صبَّاغ أحذية الغزاة ، وبائع الدم والضمير
للظالمين أنا الغراب
يقتات من جثث الفراخ أنا الدمار ، انا الخراب !
شفة البغيّ أعفّ من قلبي ، وأجنحة الذباب
أنقى وأدفأ من يديّ كما تشاء أنا الحقير !

والقارىء يحس ويعرف ، ان ليس من المعقول ان يتوجه « المخبر » الى الاخرين ليقول لهم هذا الكلام ، ويشتم امامهم نفسه ولكن الشاعر عرضه لنا ، وهو ينقل حوار المخبر مع نفسه ، وصراعه مع ضميره ويتميز الحوار الداخلي بلغة بعيدة عن المجاز ، واستخدام الاشكال التعبيرية ، كالتجريد وتبادل

---

(١) انشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب ص ٣٣٨

الحواس ولكنه يعتمد على الجمل القصيرة الواضحة المعنى ، والتي يتجلى فيها التقريع ، والتأنيب ، بشكل يكثر فيه استخدام صيغ التعجب ، والأستفهام ودلالة هذه اللغة دلالة واقعية ، وتكون صادقة الاحساس والمشاعر ، لان الشاعر يتوجه الى ذاته ونفسه ، وليس معقولا ان يخدع الشاعر نفسه ، الا اذا كان مريضا ، ولذلك فاللغة تخلو من الافتعال والتكلف والجانب السردي والتفصيل فيها نادر ، وقلما تزيد لغة الحوار الداخلي على عدد محدود من الجمل ، لإنها حالة طارئة اعتراضية ، تنتاب الشاعر عند الحديث ، ولذلك رأينا المخبر يتهجم على نفسه بعد ان وعى مهمته ، فيصف ذاته باقذع الالفاظ ، ولكنه حينما يتحول الى الصوت الخارجي ، تختلف نبرة الحوار واللغة ، ويقل الانفعال والتوتر نسبيا

وتقول

« اصبح لا يراني » بيد أن دمي يراك
إني أحسّك في الهواء وفي عيون القارئين
لِمَ يقرأون لانَّ تونسَ تستفيق على النضال ؟
ولان ثوّار الجزائر ينسجون من الرمالْ
ومن العواطف والسيول ومن لهاث الجائعين
كفنَ الطغاة ؟ وما تزال قذائف المتطوعين
يصفرن في غسق القتال ؟

وفي قصيدة « المومس العمياء » حوارللمومس مع نفسها ،بعد ان عميت وذهب شبابها ، وهجرها البغاة طمعا بغيرها ، فتعيش في وحشة تنتظر الزبائن ، وقلما تحظى بواحد منهم ، فتتذكر في وحدتها ايام شبابها وتزاحم البغاة عليها ، وتذكر جارتها المومس « ياسمين » وكيف كانتا تتسابقان في طلاء وجهيهما بالمساحيق ، وأيهما تظهر اجمل ، وتذكر اطراء الزبائن لها فتقول لنفسها

ولعلّ غيرة « ياسمين » وحقدَها سبب البلاء[1]

فهي التي تضع الطلاء لها وتمسح بالذرور

وجهاً تطفّأت النواظر فيه

- « كيف هو الطلاء ؟

وكيف ابدو ؟ »

- « وردة قمر ضياء » !

زورٌ وكل الخَلق زور ،

والكون مين وافتراء

وصوتها الداخلي يبدأ بالاستفسار ، والاستفهام ، « كيف هو الطلاء » انها تتساءل وتسأل نفسها ، لانها اصبحت عمياء لا ترى وجهها في المرآة وكيف تبدو « فتتذكر من كان يقول لها » ورد، وقمر ، وضياء ، ثم تنفعل لواقعها فتعبر عن حقدها للمجتمع وكرهها له

« زور وكل الخلق زور

والكون مين وافتراء »

وهذه لغة الحوار الداخلي ، مركزة ، قصيرة التراكيب ، واضحة نحس معها بصدق العاطفة ، وقوة النبرة ، وشدة الاندفاع ، والتوتر ويكثر فيها الاستفهام ، والتعجب ، ومن الجمل الاعتراضية القصيرة ، قول السياب في« المومس العمياء »

خُنْت الحياة ، بغير علمك ، في اكتداحك للحياة !

فالمومس تبرر خيانتها للمثل ، وترجع الى نفسها بغير وعي لتقول « بغير »

---

(١) انشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب ص ٥٣٣

ولتعدد الأصوات والحوار عند بدر مظهر آخر ، هـو التلوين الموسيقي ، ففي قصيدته الى « بور سعيد » ، يبرز لنا صوتان ، صوت الغضب والاعتزاز بالنفس والفخر بالصمود ، وصوت الاحساس بالالم ، صـوت الوجدان ، الذي يتألم للضحايا ، فيستخدم للصوت الأول الشعر العربي العمودي

هاويكِ أعلى في الطاغــوت فانتصبي ما ذلَّ غـيرُ الصفـا للنـار والخشبِ[1]

واستخدم هذا اللـون ، لانـه اكثـر قدرة على ابـراز علـو النبـرة وضخامـة الجرس ، وربما كان لاعتـزاز الشاعـر بالماضي ، وبالاصـل العربـي ، والامجـاد العربية ، ليعبر عن انتصار هذه المفاهيم ، بشعر اقرب الى التـراث من الصـوت الثاني ، الذي عبر عنه بصوت رخيم شجي ، فيه نغمة الحزن ، « الشعر الحر »

من أيِّمارئةٍ ؟ من أي قيثارِ
تنهلُّ أشعاري ؟
من غابةِ النارِ ؟
أم من عويل الصبايا بين أحجار

واستخدم السياب لتعدد الاصوات والحـوار بحـرين مختلفـين ، في قصيدة « جيكور والمدينة »حيث يتحول المقطع الاخير من تفعيلة المتقارب الى تفعيلة الرجز ليوحي للقارىء بأن القصيدة كانت تمثل صوتا ، ونهايتها تمثل صوتا آخرا

ومن الاصوات المتعددة ، الصوت الثالث ، الذي يتمثل بالاشخاص الذين يستغلهم الشاعـر كصـوت خارجي ، في قصيدتـه ، لتجسيم المواقف ، وابـراز التناقض ، والتقابل والانسجام من خلال ما يدور بين هذه الأصوات من حوار مع بعضهـمبعض ، أو مع الشاعر ، وهو أقرب الاصوات الى طبيعة الفـن المسرحـي لاتضاح طبيعة الحوار والحوار في القصيدة هو اتصال بين اثنين أو اكثر بالكلام

---

(١) انشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب ص ٤٩٨

والحوار اساس المسرحية ولا ننكر أن القصيدة القديمة كان فيها ما يشبه الحوار ولكن الشاعر كان يستخدم فيه لغة التخاطب ، وضمائر المخاطبة لا الحوار

قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل

أو بالنداء

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل

او بقالت ، وقلت وقال

فقالت وقد مال الغبيط بنا معا عقرت بعيري يا مرىء القيس ، فانزل
فقلت لهاسيري وارخي زمامه ولا تبعديني عن جناك المعلل

وفي قصائد عمر بن أبي ربيعة كثير من هذا الحوار ، خصوصا في قصيدة «أمن آل نعم» حيث يكلم نفسه ، ويكلم البعير ، ويكلم السمار والليل ، والحبيبة واخواتها ، ويستعين على التخاطب بقالت وقلن وقلت »

والشاعر المعاصر استخدم هذه الاساليب واستخدم اساليب أخرى كالحوار الداخلي والحوار المباشر بل استخدم كما أشرنا تلوين النغم والخروج من بحر الى بحر ، وتعدد الادوار ، بشكل مسرحي صميم ، او استخدام الكورس والجوقة ، وتلوين القافية بين المقاطع ، والنظم بالشعر الحر والشعر العمودي ، والمزاوجة بينهما ، أو وضع الاشارات ، وشاعت هذه الاساليب المسرحية الشعرية ، واضطر الشاعر الى استخدام الحوار ولما كانت ملكة ادارة الحوار غير ملكة الشعر عامة لجأ مؤلف المسرحية الشعرية الى كل هذه الاساليب ليوهم السامع بأن المقدم له هو حوار مسرحي والحقيقة أن اكثر الشعراء فشلوا مسرحيا او دراميا كما يقولون في ادارة الحوار وظهرت هذه الاساليب « حلية » خارجية مع بقاء الشعر قصيدة أو قصائد ، ولم يصر الى حوار ومن الحوار المباشر بين الشاعر والصوت المقابل قول بلند

انت يا من تحلمين الآن

ماذا تحلمين ؟

بالدروب الزرق
بالغابة
بالموت مع الكون الذي لا تفهمين
ولعلي الآن شيء
غابةٌ
او ذلك الموتُ الذي لا تفهمين
ولعلي قبضةٌ تخنقك الان
وعين لا تلين
او شتاءٌ قارسٌ يندسُ في قلبك من حينٍ لحين
ثم ماذا
انت يا من تحلمين الآن
ماذا تحلمين
وغدا اذ تدركين الفجر ماذا تدركين[1]

ومن حواره مع نفسه

وحدي
لا حب ، لا احلام ، لا امرأة
عندي
وفي غد اموت من بردي
هنا بجنب المدفأة[2]

ومن أمثلة الحوار المباشر ، ما ورد بقصيدة عبد الرزاق عبد الواحد « مصادرة لمنشور سري »

---

(١) خفقة الطين بلند الحيدري ص ١٠٩
(٢) خفقة الطين بلند الحيدري ص ١٠٤

ـ هل عبرتَ الحدودَ بهذا الجواز ؟

ـ اذا كنتَ تعني

ـ عبرت الحدود بهذا ؟؟

ـ نعم

ـ انت متهمٌ للفرار بتزويرِ وجهِكَ اجمعَه

يسمحُ الان ان تتكلم ما شئت
لكنما في حدودِ الدفاعِ عن النفس

ـ اطلبُ مرآة ابصر فيها وجهي

ـ مرفوضٌ

نحن نقرأه عنك

ـ لكنكم لن تروا منه

ـ إنا نقاضيك وفقا لأعيننا نحن

ـ معذرة

ـ سأحاول رؤيته وفق اعينكم(١)

ولغة الحوار تبتعد بالقصيدة عن الغنائية عن جو المباشرة ! والتقرير والامعان في الذاتية وتقترب بها من النزعة الدرامية ، والتفكير الواقعي ولغة الحوار قريبة من اسلوب التجسيم ، والصور المحسوسة ، وتبتعد بالشعر عن لغة التجريد ، والحوار الحديث تختفي فيه اسلوب الحكاية ، والسرد وتتلاشى « قالت وقلت » الا ما ندر وتتلاحق فيه الجمل المباشرة ، فيصبح الموقف شبيها نوعا ما بالمشهد المسرحي ،

---

(١) الاقلام عدد ١٠ ـ ١٩٧٤ ص ٢٢

والشاعر المعاصر استغل التخاطب في شكل الحوار في جزء من القصيدة وبالقدر الذي يستطيع فيه أن يجسد الصراع ، ويضفي الحيوية ، والتفاعل ، والحركة على قصيدته

ومن أدوات المسرح أو فن المسرحية التي استعارها الشاعر للقصيدة وصف المشاهد بجمل معترضة كقول سعدى يوسف

« وظل رجال الجوازات خلف مكاتبهم
يعلكون النبيذ الرديء[1]

وهو تقنين آخر في لغة القصيدة ، لغة الوصف الخارجي ، للموقف والمتحاورين ، والمشاركين فيه ، وفي قصيدة هكذا علمني الحزن يقول « خزعل الماجدي »

قالت الأرض لنا الان قفوا ، حين وقفنا
قلت ـ في شيء من الحب لها ـ سيدتي هل تأمرين

وقوله في « شيء من الحب » يشبه تعليمات المخرج في المسرحية وقد كثرت في الآونة الاخيرة مثل هذه الجمل المعترضة « وضحكت » و« ابتسمت » او « وتنحنحت » مما يشبه بمحاولات الافادة من اسلوب الاخراج المسرحي

ولغة الفن القصصي هي الاخرى غزت لغة الشعر

وقبل الدخول في الحديث عن روافد الشعر ، وعن الفن القصصي او الروائي نود التنبيه الى وجود فرق كبير بين الحكاية ، وبين الفن الروائي القصصي ، وهو ما لم يلاحظه البعض فالحكاية جزء من فن الفلكلور الشعبي المعتمد على المشافهة والقصة فن مقروء لذلك يعتمد الفصحى والعرب عرفوا الحكاية منذ القدم

---

(١) الاخضر بن يوسف ومشاغله سعدي يوسف ص ١٩

وبالرغم من وجود جذور عميقة لعناصر القصة لديهم في الكتب السماوية ، وبعض القصص القديمة فانها لم تكن قصصا أو روايات بالمعنى الحديث ، الذي عرفناه منذ عرفنا القصة المكتوبة لتقرأ

وكما استعار الشاعر المعاصر بعض أدواته وتقنياته من الحكاية والمسرح ، استعار من الفن الروائي القصصي ، رغم وجود فوارق كبيرة بين طبيعة وبناء القصة ، والقصيدة يقول « البرت كوك » في لغة الفن القصصي

« بينما تثير القصيدة احاسيسنا اثارة مباشرة في شكلها الغنائي - وهو حد يرتبط ارتباطا متناسقا ودقيقا بين السمع ونغمة الصوت والتعبير المنطوق - فان الرواية تبغي اثارة ذلك الانتظار العام المنظم فينا وتحافظ عليه ، وهو الانتظار لاحداث واقعية ، ان فن الراوي يحاكي علاقات الاحداث الاستنتاجية الغربية او تتابعها العادي ، او بينما يوجد عالم القصيدة كاملا مغلقا على نفسه متشكلا من النظام الخاص للآلىء اللغة وشواردها فان عالم الرواية حتى وان كان قصة وهمية يربط نفسه بالعالم الواقعي ، كوهم مرئي يكيف نفسه مع الاشياء الملموسة التي يتحرك المشاهد بينها أما مظهر « الحياة » و« الحقيقة » وهو غاية ما يطمع اليه الراوي يعتمد على تقدم سيل لا يتوقف من الملاحظات أي يعتمد على عناصر كثيرة يدخل منها معماره الفني ، وهو نسيج من التفاصيل الحقيقية والقاطعة بربط الوجود الواقعي للقارىء بالوجود الوهمي للشخصيات »[1]

ولم يمنع هذا الاختلاف ، من أن تأخذ القصيدة شيئا من طاقة القصة التعبيرية ، وتستغلها في الايحاء والتعبير .

بقي ان نشير ان طابع القصة ليس بعيدا عن الشعر العربي ، فنحن في قراءتنا لاشعار امرىء القيس وغزليات عمر بن ابي ربيعة ، نحس بعض معالم

---

(١) الاقلام العدد العاشر السنة الثانية عشر تموز ١٩٧٧ ص ١٧ ترجمة طه وادي

القصص ، ولكن هناك فرقا شاسعا بين ان يكون الشعر قصصيا ، وبين أن يستعير الشعر بعض أدوات القصة وأسلوبها

وفي الشعر المعاصر نظم الزهاوي بعض القصص شعرا « كسليسي » وأسماء و« طاغية بغداد » وكذلك الامر عند الرصافي فلديه قصص شعري كقصيدة « المطلقة » و« اليتيم » « والارملة» ولم يخل شعر الجواهري من ذلك كرواية « الام »

ولكنهم استعاروا شكل القصة من حيث تتابع السرد المنطقي للاحداث بلغة منظومة شعرا ، لذلك كانت هذه المحاولات بدائية ساذجة من الناحية القصصية وهذا شأن غالب الشعر القصصي ، ولكن عندما يستعير الشاعر من القصة بعض اساليب بنائها وبعضا من لغتها لا يعني انه ينسج شعرا قصصياً ، أو قصة شعرية انما يستعير طاقة تعبيرية يستطيع ان يعبر بها عن محتوى ، وبذلك تزداد طاقة القصيدة التعبيرية ، وشاعت هذه الاستعارات وكثرت وتبلورت بعد شيوع النزعة الدرامية في القصيدة المعاصرة ، دعونا نقرأ شعرا وقصائد نتذوق ، او نشعر فيها وفي لغتها آثارا قصصية واذا كان لا بد من التبادل في اللغة والاسلوب فالدكتور عز الدين اسماعيل يقول « انما تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحى المؤثر ، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية فهي بنية متفاعلة ، يستفيد كل شق فيها من الشق الاخر ، وينعكس عليه في الوقت نفسه »[1]

ونحن اذا راجعنا قصائد « وفيقة » عند بدر شاكر السياب وقصيدة « المومس العمياء » و« حفار القبور » وقصيدة « شجرة القمر » لنازك الملائكة ، نستطيع ان نخرج من كل منها بما يشبه القصة ولكنها لم تكن غاية او هدفا فهي قصائد وشعر قبل ان تكون قصة ، ونحن نجد في هذه القصائد لغة تفصيلية ، ونلمس تصدر اسلوب التجسيد ، ونجد فيها تداعي المعاني و« تيار الوعي » ولكنها لغة مجازية

---

(١) الشعر العربي المعاصر ص ٣٠١

موحية ، ومصبوبة في قالب بلاغي ، وهو ما يجب ان يتوفر في كل قصيدة ، فاللغة في الشعر هدف وغاية ، ولكن القصة ـ ممكن ان تكون عادية الاسلوب بسيطة اللغة كما يقال عن قصص « جيمس جونز » ، ولكن اذا توافر لها مقومات الـرواية من تفاصيل السلوك الاجتماعي ، ومواكبة واقع الحياة ، وكأنها شيء جديد علينا ، وما دام الروائـي يسجـل بصـدق وامانـة كل شيء ، ويخبرنـا عن واقـع الشـخصيات الانسانية ، وتحركاتها ، فهي قصة ناجحة ، وهو ما لا يصح في الشعـر ، ولهـذا كانت المومس العمياء ، « شجرة القمر » ، « حفار القبور » قصائد قبل ان تكون قصصا ، وبالرغم من استعارتها لبعض خصائص الـرواية والتقنية البنـائية حيث يتضح فيها تيار الوعي ، وتداعـي المعانـي ، والارتـداد والمراجعـة لواقـع الزمـن النفسي ، وفيها استعانة بكل ما يحقق هذه المقومات ، من منلوج داخلي مباشر وغـير مبـاشر ، واسلـوب مناجـاة النفس واسلـوب السرد والـوصف للمعلومـات المستفيضة[1] »

ومن القصائد المعاصرة التي نحس بوجود هذه العنـاصر ما جاء لدى أرشـد توفيق في قصيدته « الباب الأربعون »

يقفُ الغجريُّ المتعبُ خلفَ الاسوار السبعة
يتسربلُ ، بالزبدِ الابيضِ عنقُ جواده
يرنو للشرفات المرسومة بالدم
بالاقواسِ العربية
يتعبُ ، يتعبُ ، يستلقي فوقَ الصخر ينام
تخضّرُ عيونُ الحلم يراوِدُه الطيرُ الاول
والحزنُ العائد سرب حمام

---

(١) يراجع بناء القصيدة العربية الحديثة للدكتور علي عشري ورسالة الدكتور صالح ابو اصبع دراسة نقدية للشعر في فلسطين المحتلة ـ رسالة دكتوراه من دار العلوم ١٩٧٧ حيث كتبا بافاضة عن استعارات الشعر من الرواية وفصلوا القول في هذه الموضوعات

والقصيدة منذ البداية مشبعة بالتقنيةالقصصية ، حيث يجسد الشاعر كل شيء ، الاحلام لها عيون تخضر ، والحزن والهم اسراب حمام بيضاء ، وتعب الجواد ، وغبار السفر زبد ابيض ، والامير العاشق غجري ويبتعد عن لغة التجريد التي لا تميل اليها لغة القصة ، وهذا التفصيل والافاضة ، بالتنقل بين الجزيئات على لسان الشاعر سواء للحالة الخارجية أو الوقائع ويستمر هذا الوصف والتفصيل ، وهو ما يجعلنا منذ البداية نحس اننا نبعد عن الاسلوب الغنائي المباشر

والشاعر يتحدث عن قصة لاميرة يحبها أمير يسعى اليها رغم البعد والاحوال فتبيح الحبيبة لحبيبها كل شيء الا بابا واحدا تحرم عليه معرفة ما وراءه فيساور العاشق الشك

وبعد ان يسهب الشاعر في وصف الجزيئات ، وحالة الفارس الامير والقصر الذي تسكن الاميرة فيه ، واحداث قديمة تخص الامير والاميرة ، والعاشقين ينتقل الى هذا المقطع

كلُ الابواب افتحها الا بابا
وانا محضيتُك السمراء
أخفُّ اليك
اتثنى غصنا اندلسيا بين يديكْ
فحذار حذارْ

اطرقُ ، لا اطرقُ
اتقدُم ، اتقهقر
ارفعُ وجهي ، اخفضُه
ايهما اختار

ويلجأ الشاعر في المقطع الاول الى اسلوب المنلوج الداخلي غير المباشر ،

حيث يطلعنا على معلومات لم يقلها احد ، ولكنها وجدت ومفهومة . والشاعر لضرورة هذه المعلومات يخبرنا بها ، وينتقل في المقطع الثاني الى اسلوب المفاجأة فيتقمص الشاعر نفس العاشق ، وكأنه هو ، وتغيب ذاتية الشاعر عن الوجود ، وتحل محلها ذات العاشق ، فيحاور نفسه ، ويصارع هواجسه ، وكأن احدا لا يعلم بهذا الصراع

وهذا الاسلوب يعزز الموقف الدرامي في القصيدة ، وينتشلها من المباشرة والتقرير ، وتصبح التجربة عامة بعيدة عن ذات الشاعر وفرديته

وفي المقطع التالي يبدأ للعاشق « بتداعي المعاني » أو ما يسمى « بتيار الوعي »

سبعُ يمامات ٍ على شجيرةٍ واحدة
خيرٌ من اليمامةِ الواحدة
في راحتيكَ اجملُ الصبايا
تلك التي لم تعرفْ اسمها
ولا عنوانَها
ولم تطوق خصرها في غرفةٍ واحدة

نارُ الالهة المسحورة
لا تسرقْ منها قبسا
لا تلمسها
لا تجعلْ صدَرك عشا للافعى
لا تقرّبْ شجيرات اللعنة
حرمت الالهة الاسئلة السرية
فاخفض جناحيك

رائحةُ التفاح الملعون تعاودني
يصغرُ هذا الباب اللغز
ويكبر في صدري الشوقُ العائد
يكبر هذا ارث النار

وأثناء صراع الشاعر مع افكاره وهواجسه ، ينتقل به الوعي الى الماضي قال الحكماء « عصفور في اليد خير من عشرة على الشجرة » وهو يقلب المثل والحكمة فتصبح العشرة خير من الواحدة ، لان الواحدة هي التي يحف بها الخطر والشك

ثم يراجع المسيرة الانسانية في شخص « آدم وحواء » وقصتهما مع ابليس والشجرة الملعونة ثم يحاول ان يجمع بين شكّه بما وراء الباب المحظور وشك آدم بالمنع من اقتراب الشجرة الملعونة ، ثم يعود الى نفسه ، ويحاول اقناعها بعدم التعرض للباب ، غير ان رائحة التفاح والشك يدفعانه كما دفعا آدم الى ارتكاب المعصية ، وتعاوده الفكرة ثانية ، وهكذا ينتقل العاشق بين الماضي والحاضر ، بما يشبه تقنية تيار الوعي وتداعي المعاني

يمشي الغجريّ الفارس في حلمه
ويزلزله الصوتُ الهادر
ايهما يختار
الجارية / الباب
الجارية / الباب
الباب / الباب / الباب
ترتجّ تخومُ الارضِ ويأتي الطوفان الاكبر
تضري عاصفةٌ
تنشق الأرضُ وتصاعد أعمدة النارْ
باسم الانسان العاشق

تتساقطُ اقفالُ الباب اللغز
وتُقفل كل الابواب الاخرى
أين انا . . . . [1]

وفي خضم الانفعال يفتح الباب ، فلا يجد شيئا ، وعندها تعتبر الحبيبة ذلك إخلالا بالوعد ، وشكا من حبيبها ، وعدم ثقة ، فتحكم اليه بالاعدام ، حيث تقفل كل الابواب المفتوحة ، الا باب الحبيبة الذي كان محرما فتحه ، ويصبح العاشق الفارس كأنه لم يكن

ولكن ، يبقى التساؤل قائما حول توظيف القصة او الرمز المراد بها وتوظيف هذه الروافد في سبيله فالشاعر لم يستطع ان يدلنا من اجل اي شيء قام بهذا ، لعله قصد اولئك الحزبيين الذين شقوا عصا الطاعة وشككوا بنوايا قيادتهم أو حزبهم ، فوقعوا في الهاوية واستحقوا الطرد او الذين كانوا في الحزب وحرم عليهم مسايرة الرجعية ولكن المنصب اغراهم فخرقوا الباب المسدود امام الحزبيين ، ولكن الحزب استغنى عنهم كما استغنت عنهم الجماهير ام اراد الشاعر شيئا اخر لم نستطع نحن الوصول اليه

وفي قصيدة « المومس العمياء » نستطيع ان نجد كل هذه الروافد القصصية التي غزت القصيدة والمومس العمياء اشد ايحاء ووضوحا من حيث التوظيف من قصيدة (الباب الاربعون) التي قد تكون مجرد الاستفادة من اسطورة ، وقصة خيالية وتضمينها شعرا ، للتعبير عن تجربة ذاتية فردية مر بها الشاعر بعد ان استفاد من ادوات القصة ولغتها وبنائها في القصيدة فالعقدة وحلها او المقدمة ثم العقدة من وسائل بناء القصة والشاعر عبد الوهاب البياتي يستعير حتى الشكل

---

(١) « الوقوف خارج الأسماء » أرشد توفيق ١٩٧٣ ص ٧٠

القصصي ، ويحاول الاقتراب من الحكاية ايضا ، فيقول في « الرجل الـذي كان يغني »

على أبوابِ طهرانَ رأيناه
رأيناه
يغني
عُمَرُ الخيام يا اخت ، ظنناه
على جبهته جرحٌ عميقٌ فاغر فاه
يغني احمر العينين
كالفجرِ بيمناه
رغيف
مصحف
قنبلةٌ كانت بيمناه
يغني ، عمر الخيام ، يا اخت
حقولَ الزيت والله
يغني طفلهُ المصلوب في مزرعةِ الشاه

وقيل ان الشعر لا يستخدم صيغة الاخبار ، لانها تحتمل من الصدق والكذب ما لا يحتمله الشعر ، غير ان البياتي في قصيدته يخبرنا بذلك وبصيغة القصة والحكاية والرؤية ، فهو يستخدم الافعال الماضية رأيناه ، وكانت ، رواية القصة تأخذ هذا الشكل ، فالحديث يكون عن قصة مضت ، يخبر الشاعر عنها ، والشاعر يفارق ذاته كما يفارق كاتب الرواية ذاته وتغيب شخصية المؤلف ، فلا وجود الا للبطل ، والشاعر يكثر من التفصيلات الجوهرية التي تفصح عن المحتوى الذي يحاول البياتي توظيف القصيدة من اجل دلالته وتوصيل هذه الدلالة للاخرين ، واللغة تجسد بطولة هذه الشخصية التي تلبسها البياتي ، فالبطل كأنه عمر الخيام ، صوته نافذ

مقتدر ، ويعبر الشاعر بذلك عن انتماء البطل ، وهو احمر العينين فيها اشارة « للراية الحمراء » التي يستظل بها البطل ، وهو غير خائف ولا متردد بالرغم من كونه يساق الى الموت لانـه يحمـل مبـادىء وقيما وانتماء . ويضحي من اجـل قضية ، وهـي تفصيلات لا تعني بها الا لغة الرواية ، ولكنها تفصيلات غير مخلة لانها جوهـرية وذات علاقة بالمضمون الشعري ، وتجسد البطل

وكان الموت اواه
على مقربة منه ،
على اطرافِ دنياه
ونادانا وناداه
صياحُ الديك اختاه !
وخلّفناه في الساحةِ لا تطرف عيناه
- « وداعا »
قالهـا واختنقتْ في فمه آلاه
- « وداعا » لك يا طهران
يا صاحبة الجاه
وداعا لك يا بيتي
وداعا لك أماه
ودوت طلقة ، واختنقت في فمه الاهْ
وعلى ابواب طهران رأيناه
يغني الشمس في الليل
يغني الموت والله
على جبهته جرحٌ عميق ، فاغر فاه[1]

---

(١) أشعار في المنفى ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ٣١٤

واهتم الشاعر بتجسيم السلوك الواقعي للبطل كما تهتم القصة به ويتخذ من صوت البطل منلوجا داخليا ، حينما يتحدث بصوت بطوله

« وداعا لك يا طهران / يا صاحبة الجاه / وداعا لك يا بيتي / وداعا لك أمـاه / »

ويثير فينا بعض تداعيات الافكار حينما يحدثنا عن طفلته الفلاحة في مزرعة الشاه ، وصوت عمر الخيام ، وصياح الديك في الفجر ، ولو بأشارات مقتضبة ، لان الموقف البطولي لا يحتمل الاطالة ، فالقصيدة عبارة عن مشهد ختامي لقصـة شهيد يقدم على ابواب طهران ، وعناية الشاعر تتوجه الى البطل

واستخدم الشاعر اسلوبا قريبا من الحكاية ولكنـه بعيد ، لانـه يعتمـد على الرؤية المباشرة ، وكذلك التركيز على البطل والايحاء بالاقنعة الذي كثيرا ما يستخدمه البياتي في شعره ، وهذه القصيدة قريبة من قصيدته « موت المتنبي » والبياتي ينفذ دائما من خلال ابطاله ليطرح رؤياه الخاصة فيوحد بين نفسه وبين بطله ، او يتوحد مع الشخصية في الحكاية والرواية

الفصل الثالث

روافد لغة الشعر العراقي المعاصر
من وسائل الاعلام سينما وصحافة

روافد الاسلوب السينمائي

السينما فن يختلف عن الفنون القولية لاعتماده بصورة اساسية على الصورة والحركة او المشهد المتنقل ولكنه في نفس الوقت يجمع مع فن الصورة المتحركة الكلام والحوار ، وبهذا يلتقي مع الفنون القولية باعتماد السينما على القصة التي تشكل في عصرنا جزءاً كبيرا من الفنون القولية

ومن الطبيعي ان يسفر اشتراك القصة والصورة والحوار والكلام عن قيم تعبيرية متفردة جديدة وبفضل من الاخراج وتقدمه ، تبلور عملية السيناريو والمونتاج حيث تقوم العملية الاولى على تحديد اللقطات والمشاهد المختارة بعد تحويلها من وصف قصصي الى مشهد حي ، وما يلزم هذا المشهد من تفصيلات من حيث الشكل أما المونتاج فيقوم على اختيار هذه المشاهد واعادة ترتيبها وتحديد سرعتها ودرجة ميلان هذه الصور وتتابعها سواء كان على أساس الانسجام بالتماثل والربط بين المتشابهات والمتناقضات حسب السلوك الواقعي ، أو بتواليها على اساس التناقض والتنافر ، او تكرار المشاهد المختلفة بحيث ينطوي هذا التتابع او الفصل او التكديس على مفهوم غالبا ما يكون نفسيا او شعوريا وتجمع المشاهد من

آفاق عديدة وبيئات لا تلتقي في الواقع ولكنها بفضل المونتاج تتجاور وتتلاحم وتدل على دلالات جديدة

والقصيدة العربية لم تعرف فن السيناريو والمونتاج كما هما معروفان في صناعة السينما ، ففن السينما يجمع صناعات متعددة واختصاصات كثيرة فهي عمل جماعي والقصيدة عمل فردي ، وطبيعة الفلم تختلف عن طبيعة الشعر ولكن الشعراء المعاصرين تنبهوا الى ما في ظاهرة السيناريو والمونتاج من قدرة فحاولوا استغلال هذه القدرات التعبيرية في القصيدة بشكل بارز مجسم

على ان الشعر العربي لم يخل من التكرار والتقطيع ، او جمع الصور المختلفة سواء كانت متناقضة او متماثلة ، فمثلا نجد امرأ القيس يقول

مكر مفر مقبل مدبر معا   كجلمود صخر حطه السيل من عل

ففي هذه الصور تتابع ، وتناقض ، ولكنه تناقض منسجم ، وفي هذا البيت حركة وتجميع لصور مختلفة ، ولكن مثل هذا البناء جاء قليلا عند الشعراء القدامى غير ان الشاعر الحديث ادرك قدرة الحركة ، والتنقل السريع او البطيء ، وأحس كيف تعكس الصور المختلفة تناقضا وانسجاما في تشكيل صورة شعورية نفسية ذات بعد معنوي يحمل طابع التفاؤل او البهجة ، طابع الحزن والالم وربما الخوف والرهبة ، وما يشاكلها من انطباعات هي من صميم الشعر ، فاستخدم الشاعر اللغة لابراز هذه الجوانب بشكل واضح مميز ، فمن ذلك تقسيم القصيدة الى مقاطع ، كل مقطع يحمل ما يحمله المشهد السينمائي ، وباجتماع هذه المقاطع يتكون المضمون الكلي كما فعل البياتي في قصيدته « المغنى والقمر »

(١)

رأيتهُ يلعبُ بالقلوبِ والياقوتْ

(٢)

رأيتُه يموتْ

(٣)

قميصُه ملطخٌ بالتوت
وخنجرٌ في قلبه
وخيط عنكبوت
يلتفُ حول نايِه المحطمِ الصموت
وقمر اخضر في عيونِه
يغيبُ عبر شرفات الليلِ والبيوت
وهو على قارعةِ الطريقِ في سكينةٍ يموت[١]

فالشاعر في قصيدته يعبر عن حياة العظم من المفكرين والفنانين فهو بين رؤيته لهم في قمة التألق والمجد ، تهفو اليهم القلوب ، وتتوجه اليهم الانظار والاسماع ، وبين رؤيته لهم بعد ذلك وهم يوشكون على التوقف عن العطاء او عند تغير الاحوال ، فالعبقرية والسخاء من طبع هؤلاء ، ان ارواحهم ونظراتهم وفكرهم يبقى يغمر الانسانية وكأنهم اقمار خضراء ، والى جانب ذلك نجد في ضميرهم اثارا يتركها التوقف والزمن والرحيل وانطفاء البريق ، فتصبح ذكرياتهم اشبه بالخناجر ، واحلامهم ومجدهم اشبه بخيوط العنكبوت فهم يتأملون في داخلهم ويعانون ما يعانون من الالم والحسرة وليس من رابط بين المقطع الاول والثاني ، الا اذا فهمنا المغزى العام للقصيدة وانها تمثل رحلة حياة العظماء والا ما هو الجامع بين الموت واللعب بالقلوب والياقوت وكل مقطع من هذه المقاطع يؤدي

(١) النار والكلمات ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ٦٥٥

غير ان المقطع الثالث ، او المعنى العام كفيل بأن يذهب هذا التناقض ، ويضع منه جزءا من المعنى ، وقد يتصور بعض التناقض الظاهري بين المقطع الاول والثاني ، وحدة متماسكة ، من هذا ايضا قصيدة كاظم جهاد « العمليات الاربع »[1]

(١) مذعورا
اتشبث بالجدران
(٢) امسك ريشة
من فزعي الطافح
(٣) القيها
في محبرة الوجع القاتل
(٤) اكتب ـ اكبر من حجم الكذبة
لو

وهذه المقاطع الاربعة تجمع صورا مختلفة ، ولكن هذه الصور الجزئية تشكل عند تجميعها صورة اكبر ، لها دلالة نفسية وبعد شعوري يوحي بالضياع والتمزق ، او الحيرة ، وعدم القدرة على التوصل الى سر الاشياء بوضوح هي نوع قريب من لغة السينما في تجميع بعض المشاهد الى البعض الآخر. وللبياتي قصيدة جديدة حديثة نشرت عام ١٩٧٧ « سمفونية البعد الخامس » تجمع بوضوح بين اكثر من صورة متفرقة وتختار جزءا من المقطع الاول

ما بين ليالي القطب البيضاء ونار خرائب هذا الفجر الدامي ، تتوقف
احيانا مركبة حاملة جثثا وطيوراً ميتة ، تنزل منها سيدة
في عمر الوردة ، تمضي في جوف الليل الى غابات البحر الاسود
يتبعها ويتوجها نجم اسطوري اخضر ، تحاول ان تتوقف
ثانية ، ولكن الريح تناديها في جوف الغابات ، فتمضي تاركة

---

(١) كاظم جهاد يجيئون ابصرهم ص ٥٨

فوق مدار الارض القطبي المدن ، الحانات ، قواميس الشعراء
العشاق ، وعائدة للمركبة - السيدة المجهولة - لكني اتبعها

هذا جزء من المقطع الاول واذا حاولنا تحديد الصور الجزئية نرى

١ - ليالي القطب البيضاء

٢ - نار وخرائب الفجر الدامي

٣ - مركبة تحمل جثثا ميتة

٤ - سيدة في عمر الورد

٥ - غابات البحر الاسود

٦ - نجم اسطوري اخضر

٧ - الريح في جوف الغابات

٨ - المدن

٩ - الحانات

١٠ - قواميس الشعراء

١١ - العشاق

كل هذه الصور جمعها الشاعر في جزء من مقطع ، وهي وان كانت تحمل دلالات رمزية ولكنها لا شك صور رمزية مختلفة ، وكأني بالبياتي في هذه القصيدة يقصد تجربته الذاتية بعد ان أصبح في العقد الخامس من العمر ، فخبرته في العقد الخامس « البعد الخامس » تحمل كل هـذه الصور والمتناقضات وفي البعد الخامس يحاول تجسيم خبراته وتجاربه وتجميعها ، وهو يرمز اليها بهذه الرموز المختلفة فليالي القطب البيضاء طفولة الشاعر ، ونـار خرائـب هذا الفجـر الدامـي فجـر العقـد

الخامس ، والمركبة هي عمر الشاعر وسيرة حياته ، والسيدة هي القصيدة وجوف الليل الاعماق ، وغابات البحر ذكريات الشاعر ، والنجم الاسطوري اصرار الشاعر على فكره وانتمائه واخلاصه لهذا الانتماء ، والريح ، الازمات التي مرت بالشاعر ، والمدن والحانات هي اسفار الشاعر وتغربه بعد اسقاط الجنسية عنه ، وقوامين الشعراء قيم ومبادىء الشاعر وتجاربه ، والعشاق انصار الشاعر ومحبيه ، وبهذه الصور مجتمعة تتشكل حياة الشاعر وفي النهاية تترك لدينا انطباعا شعوريا عاما

وعلى هذا المنوال استفاد الشاعر من تقنينات المونتاج السينمائي في القصيدة المعاصرة سواء من حيث الشكل في بناء القصيدة من مقطع ، أو في البناء الداخلي الذي جمع بين خليط من الصور المتباينة يخرج معظمها في جو نفسي او شعوري واحد ، او تربط بينها تجربة شعورية متكاملة ودلالة موضوعية واضحة

وفي مجال السيناريو وبناء المشاهد ابتكر السياب (الواو) الذي اقترن اسمه بها « واو السياب »[1] حيث جاء في قصيدته « السوق القديم »

اللیل والسوق القديم ، وغمغمات العابرين
وخطى الغريب[2]

وهي من القصائد القديمة للسياب ، واظنه نشرها يوم كان مدرسا في « الرمادي » حيث يعود من المقهى الى الفندق ليلاً ، وكان غريبا ، فصور مشهد مروره الى الفندق عبر السوق القديم ليلا فهذا المشهد المتكامل الجوانب ، وهو اشبه بعملية السيناريو في السينما

وقد وجدت واو السياب هوى في النفوس ، حيث ان العناية بالمشهد تخلق طابعا شعوريا ونفسيا ، ولذلك استخدمها كثيرا من الشعراء بعده ، واصبحت من

---

(١) يراجع وليكون التجاوز محمد الجزائري ص ٢٨٧
(٢) ازهار واسلطير ديوان بدر شاكر السياب ص ٢٤

الظواهر التي تصادفنا بكثرة ، لدى السياب وغيره

عيناك والنور الضئيل من الشموع الخابيات
والكأس ، والليل المطل ، من النوافذ ، بالنجوم[1].

وللبياتي

الله والافق المنور والعبيد[2]

ويقول:

الشمس والحمر الهزيلة والذباب

ويقول كاظم جواد

الليل والقلق المميت ووقع خطو من بعيد

وآخرون كثيرون استخدموا واو السياب في تشكيل مشهد له ابعاد شعورية ونفسية لا يظهر فيه اجتماع ما قبل الواو مع ما بعدها

ومن الجدير بالذكر أن « جيورجي لوكاتش »[3] تنبه في مقال نشره عام ١٩١٣ الى تلك الايحاءات الشاعرية في الفلم السينمائي فقال « أن عالما توافقيا ومتجانسا منوعا وموحدا سوف ينبثق عن (الصور المتحركة) عالم من المحتمل أن تجد فيه الحكايات والاحلام أصداءها في مملكة الشعر وكل ما ظلت الرمانسية تطمع الى تحقيقه » وأكد أن المنجزات الفنية التكنيكية الحديثة التي تتطور دون مبالاة بأي من الفنون الرئيسية تأثيرا تخيليا وشاعريا خلابا في المستقبل ، وعلى سبيل المثال فان السيارة قد اكتسبت للمرة الأولى من خلال الصور المتحركة قيمة شعرية وعنى بها ذلك التوتر الرومانسي الذي تخلفه وان الصخب المعتاد في الاسواق والشوارع شعر ذو

---

(١) نفس المصدر ص ٧٥
(٢) اباريق مهشمة ص ١٥٧
(٣) يراجع الاقلام عدد ١٠ سنة ١١ تموز ١٩٧٦ ص ٤٤ الفلم والشعر ترجمة الفاروق عبد العزيز

طبيعة جماهيرية وتفجير بقوة أصيلة

وتوقع اليوم الذي تغزو فيه تقنينات السينما الشعر حينما قال بالنص « أن الشاعر العظيم لهذا العالم لم يأت بعد وما زال هذا العالم ينتظره لكي يعيد تفسير وترتيب عناصره أملا في أن يحيل الطاقة التخيلية الكامنة في الاحداث العادية الى ميتافيزيقيا شعرية عميقة والى أسلوب خاص »

وقد تحقق بعض ما توقعه حينما أصبحت غمغمات العابرين في السوق القديم ليلا ، وهسهسة الرياح في البستان عند السمر أو مع الشفق ،وقهقهات السكارى في الحانة ورائحة النبيذ والوجه المشوه ، شعرا موحيا

وروافد اساليب وادوات الاتصال بالجماهير التي رفدت لغة الشعر حيث تشكل الصحافة جزءا هاما من حياتنا اليومية ومن زادنا الثقافي تؤثر فينا تأثيرا فعالا ، فامتد هذا التأثير الى الشعراء ، وهم جزء من المجتمع وعلى الاخص اولئك الذين عملوا في الصحافة ، وأغلب الشعراء المعاصرين عملوا بالصحافة جزءا من حياتهم على الاقل من الزهاوي الى الرصافي فالسياب والجواهري والبياتي وبلند الحيدري وكاظم جواد وسامي مهدي وآخرين كثيرين ، فكان لا بد ان يتأثروا بلغة الصحافة ولهجتها ، وان تنعكس هذه اللغة على اشعارهم

وبلند الحيدري عمل بتواصل في الصحف اللبنانية ، وظهر أثر ذلك في شعره بشكل بارز ، فمن قصيدة « اقراص للنوم »

ماذا في صنحفِ اليوم ؟
نيكسون يخطب في المجلس
عن خير للدنيا وسلام
ماذا
تصريح للبابا بولس

عن خير للدنيا وسلام

قف

قف

ماذا في صحف اليوم

نيكسون يخطب في المجلس

تصريح للبابا بولس

بنك يفلس

رقص في ساحات الاعدام

والدنيا في صحف اليوم

تتحدث عن خير وسلام

عن قرص للنوم

للقتلى في الفيتنام

للقتلى في بيت المقدس[1]

وهذا نموذج من الشعر الذي انعكست عليه اللغة الاخبارية الوثائقية وقريبة من شكل الاعلام الصحفي ، او مقتطفات من نشرات الاخبار الاذاعية وتعليقات السياسيين ولغة واضحة سهلة مباشرة كهذه اللغة قد لا تكون محبذة في الشعر غير ان للشعراء في هذا الشكل غرضا يؤدون من خلاله مضامين سياسية ، يبغون من ورائها اثارة الجماهير بشكل ساخر سهل الادراك يحقق المفاجأة والدهشة ، وقد يتعاطف مع هذا اللون بعض من الجمهور الذي يرى في الشعر اداء لمعنى بأي شكل وأية لغة وبخاصة مناصري الاتجاهات السياسية واذا ظهر الاسلوب الصحفي بشكل بارز في شعر بلند فهو يظهر على درجات متفاوتة من الوضوح لدى آخرين

(١) اغاني الحارس المتعب بلند الحيدري ص ١٣

فالشاعر سامي مهدي وهو يعمل حاليا في تحرير المجلات ، تأخذ اللغة عنده شكل عنوان خبر صحفي ففي قصيدته « خبر لديك الجن » مقطع لا يضم الا هذا الشطر

قتلت ابنتي في حلب[1]

وهذا أقرب ما يكون الى عنوان عمود اخباري في صحيفة يومية او اجتماعية ، ومن هذا اللون ما جاء بقصيدته « السيد »

« رجل من سامراء سيأتي »[2]

وفي قصيدته الى « شاذل طاقه » يسلك اسلوب مقدمي البرامج التليفزيونية والاذاعية

مرحبا يا اعزاء
ليلتنا هذه مثل باقي الليالي
ومجلسنا نفسه
وهو الان آت الينا[3]

وهذا الاسلوب لا يمكن ان نعده لمجرد الوضوح والبساطة اسلوبا ساذجا ، لان الشاعر يستخدمه عن وعي وادراك وقصد ، وهو يعلم ما فيه من بساطة ووضوح ولكنه يعكس حالة واقعية بشكل شعري يتعمد فيه المفاجأة والطرافة ، لاثارة الاخرين ، وربما يكسب هذا اللون تعاطف الحضور الآني ، ولكنه شعر مناسبة

ومن آثار الروافد الصحفية في لغة الشعر ، استخدام الالفاظ الشائعة في

---

(١) اسفار جديدة سامي مهدي ص ٩
(٢) اسفار جديدة سامي مهدي ص ٢٧
(٣) نفس المصدر ص ٨١

الصحافة في فترة ما من فترات التاريخ يقول البياتي

لا توقظوه
ايها الفاشست
من رقاده حرام
كان صديقا ينشر القلوع
كل مساء
يوقد الشموع
ويكره الفاشست والدموع[1]

« والفاشست » مفردة من قاموس الصحافة استخدمت في الشعر بشكل مقحم ، فهي بعيدة عن الايحاء جرسا وشعورا ، واستخدم البياتي الطواغيت والمرتزقة ومن نماذج التهم التي تتراشق بها الصحف هذا الشكل الذي ورد عند البياتي ايضا

ولكن الطواويس الكبار
هزموهم وحدهم[2]

ويقول

تقول يا قطار ، يا قدَرْ
قتلت ـ اذ قتلته ـ الربيع والمطرْ
وتنشر « الزمان » و« الحوادثُ » الخبرْ
ولاة تستغيث بالمضمِّد الخضر[3]

وخبر انقلاب القطار ، الذى نشرته جريدة الزمان وجريدة الحوادث ينظمه

(١) عيون الكلاب الميتة ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ٢ ص ٣٤٩
(٢) نفس المصدر السابق ص ٣٤٠
(٣) انشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب ص ٤١٦

الشاعر شعرا ، وان كان الشاعر يرمي من ورائه تجسيد حياة المدينة وحوادثها ووصفها ، غير ان شيوع مثل هذه الالفاظ في الشعر كالزمان والحوادث ، والطاغوت والفاشية ، والامبريالية ، والفاشست ، ونكسن وفيتنام والمرتزقة الفاظ متداولة في الصحافةوالاعلام والاعلان .وهي من مظاهر او روافد الاسلوب الصحفي في الشعر ومهما يكن عن ابعاد هذا الاسلوب والروافد الدلالية فانها تشكل نموذجا جديدا من نماذج النثرية والمباشرة والتقرير الذي يعتري بعض القصائد ويجتاح شعر بعض الشعراء ، وقد.الفنا من قبل شيوع الخطابة ، والهتاف والشعارات والنثرية العامية والفلسفية في الشعر

واذا ظهرت هذه الخصيصة بشكل نادر وقليل في شعر البياتي والسياب فالشعراء المعاصرون الشباب ، والناشئة منهم يظهر هذا الاسلوب في اشعارهم بشكل لافت للنظر

ومن اشعار صالح بحر العلوم القريبة في شكلها وعرضها من لغة الصحف قوله

اين ميثاق بوتسدام ؟ وقمع الهتلرية[1]

وقوله

كل شيء في عالم الرأسمالية حتى الهواء والماء يشرى[2]

ومن اقوال نازك

السوق صبحا يا ورد حذار

من نقمته الصهيونية

ومخالبه الاميركية[3]

---

(١) ديوان بحر العلوم جـ ٢ ص ٢١٩

(٢) نفس المصدر ص ١٨٩

(٣) شجرة القمر ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ٤٥٣

والفاظ مثل الهتلرية ، والرأسمالية والصهيونية ، والاميركية بهذه المباشرة لا تصلح الا في اعلانات الصحف والمقالات السياسية والمنشورات والملصقات والنشرات الحزبية

الباب الثالث

الظواهر الفنية في لغة الشعر العراقي المعاصر

الفصل الاول التكرار اشكاله ، اساليب استخدامه ، ودلالاته الفنية

الفصل الثاني التقابل بالتناقض والتضاد

الفصل الثالث اهمال ادوات الربط والوصل اللغوية

الفصل الرابع التقطيع والبتر

الفصل الخامس الغموض والابهام

« الفصل الاول »

التكرار

كثر التكرار في لغة الشعر العراقي المعاصر ، بشكل واضح ، والتكرار ظاهرة لغوية قديمة في الشعر العـربي استخدمه الشعراء في صيغ متعددة

كالتوكيد ، والاغراء ، والتحذير وتنبه ابو هلال العسكري ، وابن رشيق القيرواني ، وابن الأثير ، الى قيمة التكرار اللغوية ، ولكن ما كتبوه حول التكرار بقـي محصورا في نطاق ضيق ، اما النحويون فقد اهتموا بدراسة التكرار صيغـة نحوية ، فحذفوا ، وقدروا دون أن يجعلوا دلالته الشعـورية والنفسية هي المعيار دائما فيما يحذفون أو يثبتون

وفي الشعر العراقي المعاصر يتخذ التكرار بعدا فنيا جديدا وربما ينسجم مع أهميته اللغوية المعاصرة ، وقدرته على الدلالة والايصال ، واداء المعاني الجميلة بشكل فني رائع

وهو يظهر في اشكال وصور متعـددة ، ويحملـه الشاعـر مهمـة جديدة في التعبير ، تمنح القصيدة الحديثة بعدا شعوريا له قيمته في ميزان النقد اللغوي

وقد تناولت نازك الملائكة التـكرار ،[1] مدفوعـة فيما يبـدو بمـا جاء منـه في

---

(١) يراجع قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة بيروت ١٩٦٢ ص ٢٤٢

شعرها ، وحاولت تفسيره تفسيرا بلاغيا متأثرة بطريقة القدماء في التصنيف البلاغي

وحاول هلال ناجي بالتعاون مع مصطفى السُحرتي تحري بعض اشكال التكرار في شعر « عبد العزيز عتيق » ، وديوانه « احلام النخيل »[1] ولم يهتم الناقد المعاصر بالتكرار الاهتمام المتكافىء مع اهتمام الشعراء به حتى اصبح ظاهرة شائعة في القصيدة الحديثة ، تستحق الوقوف بها وقفة خاصة

ولننظر اولا في ظاهرة تكرار الحرف وهي أبسط أنواع التكرار واقلها أهمية في الدلالة ، وقد يلجأ اليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الايقاع ، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله وربما جاء للشاعر عفوا ، او دون وعي منه ومن تكرار الحروف ما جاء في قصيدة للجواهري[2]

أتَعْلمُ أم انت لا تَعلم بأنّ جراح الضحايا فمُ
فمٌ ليس كالمدّعى قولُهُ وليس كآخر يستَرحِم
يصيحُ على المدقعينَ الجياعِ اريقوا دماءَكُم تُطعموا
ويهتفُ بالنفرِ المُهطِعينَ أهينوا لِئامَكُم تُكرّموا

فحرف « الميم » قد تكرر في هذه القصيدة بما يزيد على ثلثمائة مرة ، وتكرر حرف « الدال » بصورة لافتة للنظر يمكن تفسيرها بأنها

١ ـ تكرار لا شعوري ، او دون وعي من الشاعر ، حيث اخذ الجواهري نفسيا دون وعي منه مأخوذا ، بآثار الجرح الذي اصاب اخاه « جعفر » وتسبب في مصرعه فهو حين يشبه الجرح بالفم ، انما يشبهه على وجه الحقيقة ، وكما حصل وشاهده في صورة اخيه ، فاستقرت في وعيه الباطن صورة الجرح النازف ، ولم يستطع الافلات من هذه الصورة الحسية الحقيقية ، فأخذ يكرر الحروف المحاكية

(١) يراجع شعراء معاصرون مصطفى السحرتي وهلال ناجي ١٩٦٢ ص ٦١
(٢) ديوان الجواهري المجموعة الكاملة طبعة بغداد جـ ٣ ص ٢٥٩

« للدم » « الميم والدال » التي خزنت في ذاكرته ، وفي هذه القصيدة جاء تكرار الحرفين معبرا بهما بصورة لا ارادية ، عن دم أخيه الذي تدفق دون أن يستطيع ايقافه ، على طريقة محاكاة الصوت بالحروف هذا اذا علمنا أن الدم يكاد يأخذ صفة الرمز اللغوي عند الجواهري ، فالدم لديه صورة مقترنة بالفداء ، والتضحية ، والبحث عن الحرية ، والبذل والكفاح ، وهو دائم التعلق بهذه الصورة وجرس الدال والميم جرس يسيطر على باطنه ، واذا لم يستطع تكرارهما معا ، فليكرر على الأقل حرف الميم

٢ ـ اما اذا كان هذا التكرار مقصودا من الشاعر ، وبوعي منه ، فيكون تكرار الحروف بقصد محاكاة لفظة الدم ، ومحاولة منه لتجسيد هذه اللفظة صوتيا من خلال ترديد الحرفين « الميم والدال » واهتمامه بهما تأكيد لولع الحاكمين بسفك الدماء ، واستخفافهم بهذا السائل الزكي ، دون حذر

في الوقت الذي يجسد تضحية ابناء الامة بأعز ما يملكون دفاعا عن حريتهم ، وعن وطنهم والشاعر يذكر الأمة بذلك من خلال تكرار حرفي « الميم والدال » وتكرار لفظ الدم ومرادفاته التي وردت في القصيدة على ان الدم لدى الجواهري رمز من الرموز اللغوية التي يعبر بها عن الثورة والجهاد والتضحية والمعاني السامية التي يدين بها ابناء الوطن المخلصين والتي ترعب في ذات الوقت الحاكمين على الرغم من كونهم سفاكين للدماء لانها معادل للثورة

وبدر شاكر السياب في قصيدته « مرثية الآلهة » يكرر حروف العلة في الابيات الأولى في القصيدة

بلينا وما تبلى النجوم الطوالعُ	ويبقى اليتامى بعدنا والمصانعُ
ويبقى «كربٌ» الجالب الكربَ كالصدى	يغص المنادي بالردى ، وهو راجعُ
كأنَّ الأمين توأمٌ وهو توأمُ	لها فهو في منجى من الموت قابعُ
ولكنه الفرد الذي يزحف الورى	الى حيث ترمي مقلتيه المطامعُ

اعنقـاءُ من صحـراء نجـد تقحَّمت | بهـا مغـرب الشـمس البعيد الزعازعُ
ام انسـلٌ من اهـرام فرعـون هاجعٌ | وقته انتقاصَ الـدود منـه ، المباضعُ ؟
ومـا كان إلا اسماً « كربٌ » ابـن مثله | به يُدمـغ اثنـانِ الـورى والبضائعُ
ولكنـه اسـمٌ بالاسامـي يغتدي | تهجَّـاه زفَّـار اللَّظـى والمدافعُ[1]

لقد حاول بدر بتكرار حروف العلة ، والحـروف المضعفـة وجـرس بعض الالفاظ « الزعازع » و« المباضع » و« الطوالع » و« هاجع » و« المدافع » ان يخلق جوا يلائم روح المحاكاة للأحـداث ، جوا من الفزع والكآبة الـذي ينسجـم مع روح القصيدة فالقاف ، والطاء ، والصاد ، والكاف ، والعين ، حينما تلفظ مع حروف العلة يتضخم صداها ونتيجـة التجـاور بـين هذه الحـروف ذات الجـرس الضخم تتـكون لدينـا حصيلـة من الايقاعـات المجسمـة وفي قصيدة بدر « بـور سعيد »

يا حاصـدَ النـار من أشـلاء قتلانا | منكَ الضحايا ،وإن كانـوا ضحايانا[2]

تكرار لمجموعة من حروف المد واللين ، حيث ساهم هذا التكرار في ايجاد نوع من النغم والايقاع المؤثر عاطفيا في النفس ، من جراء ما تتركه هذه الحروف وتكرارها المتناسق ، من امتدادات نفسية موحية ومن تكرار الحروف ايضاً ما ورد عند الجواهري

واليوم والوحـي الملقـن واحد | حجـز توحـد بيننـا وحصار[3]

فقد تكرر حرف « الواو » سبع مرات ، وتكرر حرف « الحاء » خمس مرات في هذا البيت ، ولا نرى ان وراء مثل هذا التكرار دلالة في المضمون ، أو بعدا جماليا وربما ورد هذا التكرار بالحروف للشاعر عفوا

---

(١) انشودة المطر بدر شاكر السياب ديوان بدر شاكر السياب دار العودة ١٩٧١ ص ٣٤٩
(٢) أنشودة المطر بدر شاكر السياب ديوان بدر شاكر السياب دار العودة ٧١ ص ٤٩٢
(٣) ديوان الجواهري المجموعة الكاملة جـ ٤ ص ٢٨

ومن تكرار الحروف لدى نازك تكرارها لحرف « الشين » في أغنية « حب للكلمات »

فيم نخشى الكلمات
وهي أحيانا كؤوسُ رحيقٍ منعشٍ
رَشَفَتها ، ذات صيفٍ ، شَفَةٌ في عطشٍ[1]

ونلحظ تكرار حرف « الشين » ونازك بشكل خاص تكثر من تكرار حرف « الشين والسين » في هذه القصيدة بالذات ، حيث تكرر الحرفان اكثر من ثلاثين مرة ، وكذلك الامر في قصائدها « خصام » و« طريق حبي » و« مشغول في آذار » و« لكنها ستكون الأخيرة » فربما كان ذلك لايثار نازك للحروف ذات النغم الواضح ، لاعتمادها كثيرا على موسيقى الالفاظ ، وايحاء هذه الموسيقى ، بالاضافة الى أن أغلب الكلمات التي يشترك حرف الشين في تركيبها الفاظ موحية مثل شعر ، وشمس ، شتاء ، شوق ، شباك ، شفة ، شذى ، وحتى في عناوين مجموعاتها الشعرية يأخذ حرف الشين نصيبه ، « شظايا ورماد » و« شجرة القمر » ، « عاشقة الليل »

وفي قصيدة « تجربة في الموسيقى » للشاعر ياسين طه حافظ ، محاولة لايجاد نمط من التناسق بين جرس الكلمات وهي محاولة عقلانية يغلب فيها الاستخدام الواعي الذهن والمنطق على العفوية

من طبولٍ تدقُّ طوفانَ رعبٍ يطوّقُ
حيطانَنا والطيورُ تَساقطُ من طورِها
الازرقُ في الطرقاتِ الطويلة

وقوله النسائمُ تسري على السطح من سكون

---

(١) ديوان نازك الملائكة دار العودة ١٩٧١ المجلد الثاني شجرة القمر ص ٤٩٠

البساتينُ ساهمةٌ يستبيها هدوءُ المسيل[1]

وكما حاول تكرار حرف « الطاء » في الابيات الثلاثة الأولى ، حاول تكرار السين في البيتين الآخرين وما تلاهما ، وكذلك الامر في تكرار حرف « الياء والهاء » في الابيات التالية لهذه الأبيات ولكنه عموما يستمر في تكرار السين ، والصاد ، والضاد ، والطاء ، والقصيدة كما أرادها الشاعر محاولة عقلانية لصياغة قصيدة كلماتها ذات جرس متشابهة ، تتكرر فيها حروف معينة كما تتكرر الوحدة (النوتة) الموسيقية ، ونغماتها ، فهي مشاكلة بين القصيدة والقطعة الموسيقية

وتكرار الحروف وهو اقل انماط التكرار قيمة فنية ، لقلة ما تحمله هذه الحروف من قيم شعورية لا ترتقي الى مستوى تأثير الافعال والاسماء أو التراكيب . ومن هذا التكرار ما ورد بقصيدة لنازك الملائكة ، « يوتيبيا في الجبال »

فيضي على الميّتينْ
على قُلوبٍ لا تحسُّ الحنينْ
على عيونٍ لم تُطهْرها أكفُّ البكاءْ
على نفوسٍ لا تحسُّ السماءْ
على اكفٍ تجهل الكبرياءْ

حيث تكرر حرف الجر « على في أول الأسطر ، وتكرار الحروف في الاكثر يدل على التفصيل والاضافة لتوكيد الصورة وتوسيعها افقيا

وفي نموذج آخرِ للشاعر جليل حيدر يتكرر الحرف « في » حيث يقول

في التساؤل كانوا يجيئون مثلي
في التوقفِ قسرا على حافةِ السلسلهْ
في صحارى تعذبها قافلةْ

---

(١) قصائد الاعراف ياسين طه حافظ ص ١٠٢

يجيئون مثلي وحيدين منهمكين بطقسٍ وحيد

في حنين يكتّـمُ اشلاءهُ

في الاناشيد مكبوتة

في العيون التي تختفي في ازقّة حزني[١]

وجليل حيدر من المولعين بتكرار الحروف وعلى الاخص الحرف « في » حيث تكرر استخدامه في مجموعته الشعرية « قصائد الضـد » اكثـر من مرة من هذه النماذج قوله

وانت المعرّف بالاعتراض لتمنحنا شكله ، شكل كل الذين تخيّرتهم

في المعاملِ

في الريفِ

في حلقات العشية ،

في حزمة من قصائد سرية

في التضاريس

في الموت خلف الكوى

في التقاطع

في شارة كالهواء الذي نتنفس[٢]

وفي هذا التكرار يحاول ان يضفي صفة العموم والشمول على رؤياه وتشخيصه للظاهرة التي يتحدث عنها حيث يجدها في كل شيء من حوله

وفي قصيدته « الطعنة / ننحاز للضحايا » يفيض في تكرار « ربما » حيث تتردد في بداية عشرين شطرا من اشطر القصيدة التي لا يتجاوز عدد اشطرها اثنين وثلاثين شطرا ، ويكرر ايضا الحرف « في » في بداية خمس اشطر اخرى ولا يسلم

---

(١) قصائد الضد جليل حيدر ص ٥٦

(٢) قصائد الضد جليل حيدر ص ٧

من التكرار الا سبعة أشطر

ومرة أخرى يكرر الحرف « في » سبعة اشطر متتالية من قصيدته « اختار معك » ويكرر ، « اذ » في اربعة اشطر اخرى ويفلت شطران فقط من التكرار ، ومرة اخرى يظهر لديه تكرار « في » في قصيدته « القصيدة السوداء »

وهذه الظاهرة شائعة في شعر الشباب فالشاعر « حسين جليل » يكرر الحروف « في » و« عن » و« لو » و« من » في كثير من قصائد مجموعته « عودة الفارس القتيل » لكنه لا يسرف بالتكرار كما اسرف جليل حيدر

وتكرار الحروف في بداية اشطر القصيدة يسهل التوسع والامتداد وزيادة عدد الاشطر عن طريق تأكيد المعنى باضافة وتكرار الصور بشكل متتابع ، يقول « ارشد توفيق »

على حافة الحلم
بين التوهج والظل ابصرت وجهي
كالسيف ازرق
كالريح ازرق
كالشك ، كالشمس ، ازرق[1]

وبتكرار « الكاف » و« أزرق » يؤكد الشاعر ما يريد ان يوحي به من أنه اصبح لا يرى الاشياء كما هي نتيجة لما اصابه من دوار وذهول فتساوت عنده الاشياء السيف والرمح والشمس والشك

ونوع آخر من التكرار هو تكرار الاصوات ولم يكن معروفا في الشعر العربي القديم الذي عرفت لغته الرصانة والجزالة التي اتصف بها عمود الشعر العربي القديم

(١) الوقوف خارج الاسماء ارشد توفيق ص ٦٣

وبالرغم من ان العربية لم تخل من الفاظ حاكت اصوات عناصر الطبيعة كقولنا « خرير الماء » و« هفيف الهواء » والفاظ حاكت اصوات الحيوانات والطيور مثل « نعيق الغراب » و« صهيل الخيل » و« زقزقة العصافير » غير ان استخدام هذه الالفاظ كاصوات تحاكي مصدرها كما خرجت من الطبيعة وعناصرها كان بعيدا عن طبيعة الشعر الذي اتصفت لغته ومفرداته بقوة الدلالة الرمزية لا الصوتية

وجيل الرواد بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، والبياتي ، وبلند الحيدري استخدموا بكثرة الألفاظ المحاكية لطبيعتها ، والمجموعات الشعرية لهؤلاء مليئة « بغمغمات » و« قهقهات » و« كركرات » ووشوشات » و« وهوهة » وتكرار هذه الالفاظ بين القصائد سمة شائعة في الشعر المعاصر

وفي الشعر الجديد اتخذت ظاهرة محاكاة الاصوات سمة خاصة حيث عُدّت جزءا من محاكاة الواقع ، وتصويره فدرج الشعراء على ايراد الاصوات الناجمة عن حركة الانسان ، او الآلة ، وتفاعل الكائنات الطبيعية ، وما ينجم عن هذا التفاعل من اصوات في قصائده بشكل تمثيلي مشابه لجرسها وطبيعتها من مصادرها التي خرجت عنها ، معللين ذلك بنزوعهم لنقل الواقع ، والغالب في محاكاة هذه الاصوات التتالي والتتابع فلا يكتفي الشاعر بذكر نبرة واحدة بل لان هذه الاصوات تصدر من مصدرها متتابعة ، ومن هذه الامثلة قول بلند

« انت مدان   يا هذا »
وسمعت خطاه ورائي
طق   طق   طق
كان البحر له   والليل له   وجميع الارصفة السوداء
طق   طق   طق[1]

---

(١) اغاني الحارس المتعب بلند الحيدري ص ١٠٠

وهو بصوت « طق » يحاكي وقع اقدامه ، ومهما قيل عن دلالات الصوت الواقعية فانها محاكاة سطحية لا روح فيها ، والجوانب الفنية التي يمكن ان تحملها هذه الاصوات لا مكان لها في ميزان النقد الفني وليست هذه الظاهرة اكثر من صورة من صور البحث عن الجديد والطريف

ولبدر شاكر السياب نموذج آخر من تكرار الاصوات أيضا

وناديت « ها ها هوه » لم ينشرِ الصدى
جناحَيْـه :او يبكِ الهواء المثرثرُ
ونادى ورددا
« ها ها هو ! »
وفتّحت جفناً وهو ما زال ينظر ،
ينلدي و يجأر .[1]

هذه المناداة الواقعية ، هي احدى استعارات لغة الشعر من المسرح في عصرنا هذا ، ولشعراء آخرين كثير من هذه النماذج « ترن ترن » و« بيب بيب » و« طرطرا طرطرا » كان المناسب ان تظهر في غير فن الشعر

وشكل آخر من اشكال التكرار هو تكرار الالفاظ والمفردات حيث يلجأ الشاعر الى لفظة يكررها لسبب ما ، في أبيات متتالية ، او بين آونة وأخرى ، وعلى الغالب في بداية الابيات ، او المقاطع ، او نهايتها

والتكرار اللفظي في الشعر المعاصر يمكن تقسيمه الى تكرار الاسماء ويكثر هذا التكرار في شعر بدر شاكر السياب حيث يحمل الاسماء طاقة شعورية ودلالات رمزية متعددة ومنه

مطر

---

(١) شناشيل ابنة الجلبي ديوان بدر شاكر السياب ص ٦٣٨

مطر

مطر

وفي العراق جوعْ

وينثر الغلالَ فيه موسم الحصادْ

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشّوان والحجر

رحى ، تدور في الحقول حولها بشرْ

مطر

مطر

مطر [1]

و« المطر » عند بدر رمز لغوي يعبر عن دلالات للخصب ، والنمو ، والعطاء كما هي الحال لدى أغلب الشعوب ، حيث يحمل المطر دلالة شعورية مقدسة ، تدفع للتفاؤل بالخير ، وفي طياتها مغزى عميق مما يسوغ تكرارها ، لما تحمله من هذه المعاني بشكل مكثف مركز ويكرر بدر اسماء اخرى « جيكور »،« بويب » ، وبعض اسماء احبائه ومواطنه ، ويحمل هذه الاسماء عواطفه ومشاعره محاولا بذلك اسقطا روح الرمز والاسطورة على هذه الاسماء ، لتعميقها ، ولاخراجها من اطارها المحلي الى اطار العموم والشمول

وتكرار الاسماء يعتمد بعامة على ما توحيه من دلالات شعورية تاريخية كانت أم تراثية ، مرت بها الانسانية ، او ما تحمله هذه الاسماء من قيم رمزية ، والا فالأسماء الاعتيادية لا تحمل في تكرارها الا قيما قلما ترتفع الى المستوى الفني ، لانها تعتمد في هذه الحالة على محاكاة التجارب الذاتية الفردية

وقد يعتمد تكرار الاسماء على ما فيها من رهبة ، او رغبة من خلال تجارب

---

(١) انشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب جـ ١ ص ٤٧٨

الانسان استجابة مع هذه الاسماء ، او نفور منها ، كما في تكرار نازك للفظ « موتى » و« الموت » ، في قصيدتها « الكوليرا »

لا تُحْصِ أصِخْ للباكينا
اسمعْ صوت الطِفْل المسكين
مَوْتَى ، مَوْتى ، ضاعَ العددُ
مَوْتَى ، مَوْتَى ، لم يَبْقَ غَدُ
في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ يندُبهُ محزونْ
لا لحظةَ اخلاد لا صَمْتْ
هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتُ[1]

وتكرار الافعال منه ما ورد في اول الابيات لدى« سعدى يوسف » في قصيدته « العمل اليومي » نختار منها هذه المقاطع

يهبطُ في مقهى بغرناطةْ
يهبطُ في خرائطِ الكرمِ الفرنسية
يهبط بالمظلة الأولى التي أودعَها نفيَه
يهبط في البئرِ الخريفية
في غرفة بالطابقِ الرابعِ
من عمارةٍ في ساحة التحرير

يجلسُ بين العشبِ والجندي في مزرعةٍ اخرى
يجلسُ بينَ صاحبِ الحانةِ والآنسةِ الواثبةِ النظرهْ
يجلسُ بينَ الماءِ والاسماء

---

(١) شظايا ورماد ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ١٣٧

يجلس ساعاتٍ الى عينين او زهرهْ
يجلسُ في الاضواء
في غرفةٍ بالطابقِ الرابع ،
في عمارة في ساحةِ التحرير

يفتح باباً مغربياً في سكونِ الصبح
يفتح صمتَ الجرحْ
يفتح عينيه على العالم ، او يفتحُ العالم
يفتح أوراقَ القمارِ الصعبِ او أوراقه الأولى
يفتح بابا معدنيا يعزلُ العالم
في غرفةٍ بالطابقِ الرابع
في عمارة في ساحة التحرير .....[1]

ان التكرار في هذه القصيدة يوحي بالرتابة المملة ، والانتظام الرتيب في عمل الموظف الحكومي ، فقد كرر الشاعر الافعال المضارعة « يهبط » و« يجلس » و« يفتح » عددا من المرات في كل بداية شطر ، من المقطع الذي ترد فيه ، وهذا اللون شائع لدى الشعراء المعاصرين بكثرة وبالرغم من تعدد الصور فان المقصود هو قيام الموظف بعمل واحد دون جدوى او فائدة وتكرار اللفظ المفرد بهذا الشكل له مزايا ايقاعية ، ونغمية ممتازة

وسعدى يوسف لم يخسر شيئا في هذا التكرار لوجود علاقة سببية بين موضوع القصيدة « العمل اليومي » ، وصور « الجلوس » و« الهبوط » و« فتح الابواب » بما لا ينفع ، مما لا يساهم في انتاجية الموظف ، بل يوحي بفراغه ، وكسله فانه في الوقت ذاته لم يستطع ان يرتفع بهذا التكرار الى المستوى الرفيع وان نجح في الربط

---

(١) الاخضر بن يوسف ومشاغله سعدي يوسف طبعة بغداد ١٩٧٢ ص ٩٩

بين مدلـولات الافعـال الثلاثـة حيث يقـود كل منهما الى المكان الـذي يقـود اليه الآخران

وتكرار الافعال يعتمد على ما يحمله اللفظ من حركة ، او صورة او حدث ، يوحي بالتفاعل والصراع ، اضافة الى قابلية الافعال ، للمزج بين الحدث والزمن في اللفظ ذاته

ويسهم تكرار الفعل المضارع في نقل هذا التفاعل الى حد بعيد لدلالته على الحركة وتعبيره عن المستقبل

واشتـرط هلال ناجـي في تكرار الالفـاظ ، أن يكون اللفــظ المكرر « وثيق الارتباط بالمعنى العام وان يجد ما بعد اللفظ المكرر عنـاية الشاعـر الكاملـة معنـى ومبنى »[1]

وعندما لا يكون اللفظ المكرر على علاقة وثيقة بالمعنى العام ، ولا يوحي ببعد شعوري فانه يفقد مبرر تكراره في القصيدة الا اذا استخدمه الشاعر وسيلة يستند اليها في الاتجاه بالمعاني اتجاهات متعددة ، غالبا ما تكون سردا للجزئيات واسهابا في التفصيلات ، ورصفا للمعاني المتشابهة ، مما يجعل التكرار مبتذلا ، كما نجد في قصيدة عبد الرزاق عبد الوهاب « حكاية عن البدء والمنتهى »

لاهلي أغني
أُغني ولن يسمعَ الناسُ عني
أُغني لامي رؤاها الخوالي
أُغني لها وحدها عن صبانا
عيون الرجال

---

(١) شعراء معاصرون هلال ناجي والسحرتي مصدر سابق ص ٦١

لاختي الصغيرة
اغني لها اغنياتي الأثيرة
عن الحب ،
حبي ،
لاختي اغني
عن الناس
عني
عن الناس في قلبها المطمئن
أغني ولن يسمع الناسُ صوتي[1]

ولا ارى في مثل هذا التكرار أي بعد جمالي ، أو ميزة فنية في الآداء ، وأغلب الظن ان الشاعر يتكىء في هذا التكرار ـ تكرار لفظه « اغني » ايقاعيا ، بشكل غائم ، فاصبحت اللفظة من فرط التكرار مبتذلة فقدت ايحاءها ، واشعاعها ، ولم تعد تستساغ ، لان الجانب الصوتي بمفرده لا يرتفع فنيا بالتكرار ، الا اذا توافر له جانب معنوي يسانده

وفي القصيدة اسهاب ، وعدم تناسق في العرض ، « أغني لأمي وحدها » ثم يعود الشاعر فيغني لأخته ، بصوت لن يسمعه احد زيادة في التفصيل ، في حين أن الذين يغني لهم الشاعر هم « أخته وأمه » والجواهري في قصيدته « تنومة الجياع » ، استطاع أن يعطي تكرار اللفظة بعدا فنيا عميقا ، ونجح في تكراره لفعل الأمر « نامي » اكثر مما نجح زميلاه

نامي جياعَ الشعبِ نامي ... حرسَتْك آلهةُ الطعامِ
نامي فان لم تشبعي ... من يقظةٍ فمن المنامِ
نامي على زبد الوعود ... يداف في عسلِ الكلامِ

(١) اوراق على رصيف الذاكرة عبد الرزاق عبد الواحد طبعة بغداد ١٩٧٠ ص ٧٥

نامـــي تزرك عرائسُ الـ احـــلام في جنـــح الظلام[1]

وقد كرر الجواهري « نامي » ستا وخمسين مرة مما جعلها أشبه بنغمة الحداء ، ونقطة ارتكاز في الايقاع ، هيأت جوا دراميا من النغم الموسيقي ، ومجالا لمبـاشرة الكلام الذي يأتي بعدها ، وتلوينه وحمل هذا التكرار طابعا ساخرا ، تضمن معنى مقلوبا بقرينة القصد والدلالة اذ ليس من المقبول أن يقصد الشاعر بـ « نامي » دعوة الآخرين للنوم الحقيقي وهذا ما اخرجها من صيغة التـكرار التلقائـي ، الى تكرار مقصود أضفى على القصيدة جمالا ، الى جانب تكرار حرفي « النون والميم » الذي يصادفنا في أغلب الأبيات ، مما يجعل جو القصيدة بأكمله منسجما مع النغمة الصوتية للفظة نامي ، ويحاكيها صوتيا

وكذلك الأمر في قصيدة الجواهري « أطبق دجى » حيث يكرها كثيرا ويحمل فعل الأمر مغزى التحريض لما فيه من سخرية والاثارة بصيغة الأمـر الدافعـة الى هذا

ان تكرار الفعل الماضي ، يحمـل في غالـب استخداماتـه ، وتـكراره ، قيما شعورية تركز على الماضي ، والذكريات وما تصحبه من هزة عاطفية بفعل ارتبـاط الانسان بالماضي الـذي يعتبـر جزءا عزيزا عليه كما في تكرار البياتـي بقصيدتـه « ذكريات الطفولة »

بالأمس كنا ـ آه من كنا ومن أمس نكون

نعدو وراء ظلالنا ـ كنا ، ومن أمس يكون

وتكرار الصيغ وهو تكرار الاستفهام ، والتعجب ، والنداء وغيرها من صيغ النفي ، والشرط والقسم ، وما يصحبه من علامات أو نقـط بدأت تغـزو الشعـر العراقي المعاصر لا يخطىء تشخيصها أي قارىء أو ناقد

---

(١) ديوان الجواهري المجموعة الكاملة جـ ٤ ص ٧١

والجواهري واحد من الشعراء الذين لهم ولع بتكرار الصيغ ، وعلى الأخص صيغة النداء التي لا تكاد تفارق أغلب مطالع قصائده ، وما يليها من أبيات

« يا أم عوف » و« يا سامر الحي » و« يا نديمي » و« يا دجلة الخير » وتكرار صيغ الأمر كما في « نامي » و« اطبق دجى » والجواهري في استخدامه لهذا النمط من التكرار يرمي الى تحفيز المتلقي واستفزازه زيادة في الانتباه ، اضافة الى ما يمنحه تكرار هذه الصيغ من وقفات واستراحات أثناء الالقاء ، تعين الشاعر على الافصاح عما يريد ان يقوله من خلال التلوين الصوتي ، والجهر والهمس ، او من خلال تنوع طبقات الصوت ، التي تصاحب هذا الالقاء ، تسهم هي الأخرى في ايصال المعاني والدلالات ، وتمنحها بعدا نفسيا ، ودلالة شعورية تساعد القارىء والناقد على الاحساس بالمعنى ومتابعة الشاعر

ومن تكرار الصيغ ما يـرد عند عبد القادر رشيد الناصري

وأغني يا منى نفسي ما هذا التجني ؟!

أو ما يكفيك تسهيدي وتشريدي وسجني ؟

أو ما تكفيك آمالي على كفيك تطوى ؟

أو ما تشجيك أحلامي على النار تلوى ؟

أو ما يرضيك وازهاري على الأشواك تذوى ؟[١]

وتكرار « أو ما » وهذا شكل من الاستفهام يوحي ان محبوبة الشاعر هجرته بعد وصال ، وهو في أسلوبه هذا لا يريد أن يعرف انها ترتضي له هذا الألم الذي يعانيه أم لا ترتضي ، ولا يطمع منها في جواب قصير حاسم ، نعم أو لا انما يعبر بهذا التكرار عن تعطشه الى محادثة محبوبته ، انه يتمثلها أمامه ، فيحاورها رغبة منه في

(١) ديوان عبد القادر رشيد الناصري ص ٣٢

إطالة لحظات الحوار ، وكأنه يستدرجها الى الحديث معه بشكل عتاب ، لا اتهام ، لذلك نراه يتودد اليها بتكرار صيغ الاستفهام ليزيد من عرض توجعه ، ويخفف من قسوتها عليه ، املا منه في اعادة الأمور الى طبيعتها والناصري كان موفقا في هذا التكرار اكثر من التكرار الذي ورد في قصيدته « والخيانات للنساء شعار » حيث يكرر صيغة الشرط غير الجازمة

واذا ضاحكتك خلت غديرا	رقصت فوق صدره الأطيار
واذا حدثتك ينهمر الشدو	وتصحو من نومها الأطيار
واذا قبلتك فالأرض نشوى	والسماوات حافة معطار
واذا عابثتك يخضوضر العشب	وتبدو من كمها الأزهار
واذا نادمتك فهي رحيق	عبقري وحبها خمار[1]

وانه وان كانت في أبياته صور جميلة لكن التكرار هنا يبدو مملا ، غير مستحب ، فيه طابع الاسترسال والاسهاب في عرض الجزئيات التي لا تفصح عن دلالات ذات قيمة معنوية ، او فنية ومن هذا التكرار ما نجده عند حافظ جميل في « وايوسفاه » حيث يكرر الشاعر في هذه القصيدة صيغ الاستفهام والنفي وغيرها مثل « كم » و« لم » و« لو » دون أن نجد في تكرارها قيما شعورية ، سوى أن الشاعر يحاول عن طريقها ربط معاني الأبيات بعضها بالبعض ، في محاولة منه لاقناعنا انه يتحدث في إطار موضوع واحد ، وتجربة شعورية واحدة ، وان الأحداث مترابطة ومعاني الأبيات يتم بعضها بعضا في حين انها ليست أكثر من اضافات زائدة كان يمكن الاستغناء عنها

ومن تكرار الصيغ ما يكون له بُعد نفسي يساعد على معرفة حالة الشاعر ووضعه النفسي ، وموقفه من المجتمع الا وهو تكرار « أنا » و« انت » و« نحن » و« هم » و« انتم » وتكرار مثل هذه الصيغ يفصح عن ابعاد نفسية

---

(١) ديوان عبد القادر رشيد الناصري مصدر سابق ص ٢٣٦

تساعد الناقد على تحليل شخصية الشاعر فالشاعر الناصري حينما يكثر من تكرار « أنا » و« كلانا » وحينما يتحدث مع حبيبته ، ينبع في ذلك من حبه لذاته ، وفرديته وايثاره هذه الفردية التي تشيع في أغلب قصائده ، على عكس ما نجده مثلا لدى عبد الرزاق عبد الواحد في قصيدته « النار الطيبة الصامدة »

نحن لا نزرعُ حقداً

نحن لا نسقى دماءْ

نحن لا نحرقُ بالنار صدور الأبرياءْ

نحن قومٌ بسطاء(1)

فتكرار نحن هنا يعبر عن انتماء الشاعر ، وتماسكه مع المجموعة وايثاره صيغة التعبير عن هذه المجموعة على الصيغة الفردية « أنا » لقد استخدم العرب صيغة الجمع للتفخيم أو التعظيم والضمائر وان كانت ذات علاقة بالأسماء من حيث دلالتها على الذات ، غير ان دلالتها تختلف عن دلالة الإسم السماعي والمشتق وتكرارها من حيث الدلالة فيه فرق كبير فتكرار صيغة « انتم » و« هم » بما يوحي بالفصل او بوجود عوائق وفواصل بين الشاعر ومن يشير اليهم ، فهي تكثر في حالات العتاب ، والمناظرة ، والمخاطبة

وهكذا تزداد أهمية التكرار في آداء المعاني والافصاح عن المشاعر ، والعواطف والخلجات النفسية ، من خلال أدائه الجميل لهذه الجوانب وتتعزز مكانته اللغوية في الشعر والنقد وقد يكون مثل هذا التفسير للتكرار تفسيرا ذهنيا ، ولكنه مع ذلك مقبول الى حد ما ، وله ما يسنده في الواقع ولا سبيل الى معارضته او نفيه نفيا قاطعا

ويلحق بتكرار الصيغ تكرار النقط ، وعلامات الترقيم ، وهو ما نجده في

---

(١) اوراق على رصيف الذاكرة عبد الرزاق عبد الواحد ص ١٣٩

شعر بدر شاكر السياب وغيره كبلند الحيدري ، وعبد الرزاق عبد الواحد

تلفت ، عن غير قصد ، هناك فابصرت بالانتحار الخيال !
حروفاً من النار ماذا تقول ؟ لقد مر ركب السنين الثقال
وقد باح تقويمهن الحزين بأن اللقاء المرجّى محال ! ![1]

فوجود الفواصل ، وتكرار النقط ، وعلامات التعجب ، تساعد الشاعر على توصيل ما يروم ايصاله الى القارىء بدقة ليعوض ما تفقده القصيدة المكتوبة من التلوين الصوتي وملامح القسمات التي تصاحب القصيدة عند القائها وهذه الظاهرة نجدها في الشعر المكتوب ولو أن بعض الشعراء يسرف في استخدام هذه العلامات وأحيانا تساعد النقط والفراغات ، على الايحاء أن في السياق معان أخرى يمكن للقارىء ان يضيفها ، او يتخيلها ، ويستخدم الشاعر الفواصل والتنقيط ، ليوازن بين الجمل ايقاعيا ، وليوفرجوا من الاستراحات ، والسكوت وما ينجم عنه من مزايا موحية ، ولا تفوت الاشارة ان اساءة الاستخدام تؤدي الى اضطراب المعنى . والنقط والفراغات تبرز بشكل لافت للنظر في قصائد السياب في «ازهار وأساطير» كقصيدة «الا تزيديه لوعة» وكقصيدة «عينان زرقاوان» وفي قصيدة « ليالي الخريف » و« أغنية قديمة » و« ستار » التي تكثر فيها الفواصل مثل

عيناك والنور الضئيل من الشموع الخابيات
والكأس ، واللّيلُ المطلّ ، من النوافذِ ، بالنجوم
يبحثنَ في عيني عن قلب وعن حب قديم ؛[2]
عن حاضرٍ خاوٍ ، وماض في ضباب الذكريات

---

(١) ازهار وأساطير ديوان بدر شاكر السياب جـ ١ ص ٥٨
(٢) أزهار وأساطير ديوان بدر شاكر السياب جـ ١ ص ٧٥

ومن قصيدة « عينان زرقاوان » التي يكثر فيها تكرار النقط والفراغات

عينان زرقاوان ينعس فيهما لونُ الغدير

ارنو فينساب الخيالُ وينصتُ القلب الكسير

وأغيبُ في نغم يذوب وفي غمائم من عبير[1]

وتكرار التراكيب ونعني به تكرار الجمل ، والأشطر ، والأبيات ، والمقاطع

ويأخذ تكرار الجمل أشكالا مختلفة ، فقد يكون متتابعا كما في قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد

عاني مخاضك يا غريبة ومحرومةً من كلِ طيبه
عاني مخاضك واحملي آلامَ وحدتِك الرهيبة
عاني مخاضك واسمعي شكواك وحدَك يا جديه

عاني مخاضك وادفني موتاك وحدَك يا فقيره
يا ليت ثديك ما غذا هذي الملايين الغفيره
عاني مخاضك فالصغار تفرقوا في كل ديره[2]

والشاعر يكرر جملة « عاني مخاضك » في بداية الأبيات ، وفي أكثر من مقطع من مقاطع القصيدة وبهذا التكرار تصبح الجملة المكررة وكأنها اشارة لانتهاء معنى ، وبدء معنى آخر ، له علاقة مرتبطة بالجملة ذاتها ، فهي أشبه بعلامات الترقيم ، اضافة لما تحمله من معان شعورية يحملها لفظ المعاناة والمخاض وآلامه وما تدل عليه هذه الآلام من جلال ما تسفر عنه فاذا لم تسفر عن ميلاد بل أسفرت عن موت كانت آلاما أشد وأطول مدى

---

(١) ازهار وأساطير ديوان بدر شاكر السياب جـ ١ ص ٦٣

(٢) على رصيف الذاكرة عبد الرزاق عبد الواحد ص ١٤٣

والشاعر قد يكرر جملة في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته ، أو في نهايتها ، أو في بداية القصيدة ونهايتها وأحيانا في بداية ونهاية كل مقطع

ومن تكرار الجمل الشائع في نهاية المقاطع ، ما يتخذ صيغة الاستفهام « أين حقي » او التعجب والتحسر « وضاع عمري » وهذا النوع من التكرار ، اذا أجيد استخدامه بليغ التأثير ، لما يتركه من دهشة وما يثيره من مشاعر ، ومن تكرار الجمل تكرار ورد في قصيدة لبدر شاكر السياب « سوف أمضي » في هذه القصيدة يكرر الشاعر جملتين مختلفتين ، الأولى « سوف أمضي » والثانية « في انتظاري » بالأولى يبدأ مقاطع قصيدته الثلاثة وبالثانية ينهي هذه المقاطع الثلاثة وهكذا تكون بداية مقاطع القصيدة ونهاياتها مكررة .[١]

سوف أمضي اسمعُ الرِّيح تُناديني بعيداً

في ظلام الغابةِ اللفّاء والدَّربُ الطويل

فاتركيني اقطع الليل وحيدا

يتمطى ضجراً ، والذئبُ يعوي ؛ والأفول

يسرق النجم كما تسرق روحي مقلتاك

سوف أمضي فهي ما زلت هناك

في انتظاري

وفي الشعر القدِيم نماذج كثيرة من تكرار الشطر وازداد هذا النوع من التكرار في الشعر المعاصر وقد يأتي متتابعا ، أو متفرقا

تعالي نهجر الناس ونأتي الجدول الحالم
نغني آية الحب فننسى الحاكم الظالم

---

(١) أزهار وأساطير ديوان بدر شاكر السياب ص ٤٧

ونحيا بين جنبيه حياة العاشق الهائم
تعالي نهجر الناس
تعالي نهجر الناس الى بستاننا الزاهر
نشيّد للهوى عهدا ونطفي لوعة الثائر
فهذا الكون يا روحي على افراحنا سائر
تعالي نهجر الناس(١)

وغالبا ما يوحي التكرار المشابه لتكرار الشطر « تعالى نهجر الناس » بعدم تسلسل الفكرة ، وتتابع احداثها ، لأن هذا التكرار يمنح السامع ، او القارىء فاصلا وفترة سكون وسكوت تعني انتهاء معنى متكامل ، وبدء معنى آخر قد يكون مختلفا ، او مرادفا له ، ولكن من حيث التتابع الزمني للأحداث ، فلا تواصل ولا ترابط . وأحيانا يلجأ الشاعر الى إضافة جديدة في الشطر ، او تغيير بعض المفردات كما في « أغاني الحارس المتعب » لبلند الحيدري

اعرف كم أنت حزين أيها الحارس
اعرف كم أنت متعب أيها الحارس(٢)

وهذان الشطران هما مطلع القصيدة ، ونادرا ما يأتي مطلع القصيدة مكررا بشكل تتابعي لذلك اضطر بلند الى ابدال « حزين » بـ « متعب » والقصد منه ايجاد تغير يحد من الرتابة

ويكثر تكرار الأشطر في القصائد التي يتركب هيكلها من مقاطع متعددة فتكرر نهايات المقاطع وبداياتها ، او كلاهما معا وقد مرت بنا قصيدة سعدى يوسف « العمل اليومي » ورأينا كيف يكرر الشاعر الشطرين

---

(١) ديوان رشيد عبد القادر الناصري ص ١٠٨
(٢) اغاني الحارس المتعب بلند الحيدري دار العودة ١٩٧٢ ص ٥

في غرفة بالطابق الرابع
في عمارة في ساحة التحرير

كررها اربع مرات في نهاية المقاطع التي تتألف منها القصيدة ووراء هذا التكرار تعريض بتلك المكاتب الفخمة ، في البنايات الحديثة المتعددة الطوابق ، في أشد ساحة ازدحاما بالمارة والمحال التجارية والمكتبات ، في مدينة بغداد ـ العاصمة ـ حيث يقدر سعر المتر المربع الواحد بآلاف الدنانير ، وتقدر تكلفة المتر من البناء بالمئات ، ولا هم لشاغلي هذه المكاتب الضخمة المؤثثة بأحدث الآثاث والأجهزة الا الهبوط على السلالم ، والجلوس مع الزوار ، وغلق الدواليب وفتحها عبثا ، دون أن يحققوا أي عائد أومردود للشعب

واذا كان لتكرار سعدي يوسف ما يبرره ، اوما يربط بين احداث قصيدته فان تكرار حكاية الطوابق ، في قصيدة بلند الحيدري « متهم ولو كنت بريئا » لا يظهر ما يبرره ولا ندري ما الذي دفعه الى تكرار « في غرفة بالطابق السابع » الا أن يكون زيادة في التأكيد ، وتذكيرا بالمكان وتكلفته ، وسنعود الى هذا النوع من التكرار عند معالجتنا لتكرار المقاطع

أما تكرار الأبيات فهو أقل اشكال التكرار في الشعر العراقي المعاصر ، فكثيرا ما نصادف قصائد تنتهي بأبيات سبق أن وردت في القصيدة او جاءت في مطالعها ويستحسن في هذا التكرار ، إبدال بعض المفردات حتى لا يتكرر مقطع طويل يورث تكراره الملل فيستعين الشاعر بتكرار الأبيات

وفي قصيدة لبدر « سجين » التي تتألف من مقاطع كثيرة تكرار من هذا النوع ، بشكل لافت للنظر ، او يطالعنا بتكرار الأبيات في كل مقطع ، حيث يكرر مطلع المقاطع في نهايتها ، على الشكل التالي

ذراعا أبي تُلقيانِ الظلال   على روحي المستهام الغريب
ذراعا أبي والسراجْ الحزين   يطاردني في ارتعاش رتيب

وحفـت بي الأوجـهْ الجائعات حيارى فيا للجدار الرهيب !
ذراعـا أبـي تلقيان الظلال على روحـي المستهـام الغرْيب

وطـال انتظـاري. كأن الزمان تلاشى فلـمْ يبـق الا انتظار !
وعينـاي ملءُ الشمال البعيد فيا ليتنـي استـطيع الفرار
وانـت التقـاءُ الثـرى بالسماء على الآل ، في نائيات القفار،
وطـال انتظـاري كأن الزمان تلاشى فلـم يبـق إلا انتظار!

أألقـاك ؟ تأتـي عليّ النجوم وتمضي. ومـا غـير هذا السؤال
تغنيه في مسمعـي الرياح وتُلقيه في ناظـري الظلال
وترنـو على جرسـه الامنياتُ الى ذكريات الهـوى في ابتهـال
أألقـاك ؟ تأتـي عليّ النجوم وتمضي ، وما غير هذا السؤال[1]

واذا كان التكرار يحمل بعض مسوغات وجوده في المقطعين الأولين فلا مسوغ له في بقية المقاطع ذلك انه يصبح اعتياديا ولزوم ما لا يلزم في بقية المقاطع ولقد تعسف بدر كثيرا في تكرار الأبيات بالشكل الذي جاء بالقصيدة ، ولم يكن موفقا دائما ففيما خلا البيتين المكررين في المقطع الأول والثاني لا نجد من الدلالات الشعورية أو المعاني ما يستوجب اعادته مرة أخرى والتكرار في المقطع الثالث لا يضيف شيئا ، ولا يزيد من احساسنا بالتأثر

وأطول أنواع التكرار هو تكرار المقطع حيث يشمل عددا من الأبيات او الأشطر وهذا النوع من التكرار يحتاج الى عناية بالغة ، ودقة في تقدير طول المقطع الذي يكرر ونوعيته ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام ، واحتياج المعنى الى هذا التكرار حيث أن تكرار المقاطع تكرار طويل في النغمات ، والايقاع ، والمعنى وكثيرا ما يفضي الى الملل فتكون نتائجه عكسية

---

(١) ازهار وأساطير ديوان بدر السياب ص ٧٩

ففي قصيدة بلند الحيدري « متهم ولو كنت بريئا » التي يكرر فيها ، المقاطع ويكرر فيها اشطر « في غرفة بالطابق السابع » كما اسلفنا

في غرفة في الطابق السابع

التقيا

تحدثا

تصارعا

ناما معا

وأسدل الستار

في غرفة في الطابق السابع

لكنني بقيت مصلوبا لدى الجدار

ومثلما اردتني

بقيت كالمسمار

اغور في عينيهما

اغور في سرّيهما

أغور في الجدار

في غرفة بالطابق السابع[1]

وفي هذا المقطع ادانة بالغة صريحة لعمل المخبر الذي يتجسس على الآخرين بشكل فني جميل ، ولكن لا مبرر لاختيار الشاعر للطابق السابع ولا نجد له من

---

(١) أغاني الحارس المتعب بلند الحيدري ص ١٩

تعليل الا حب العرب للرقم « السابع » الا اذا كان هذا الطابق يعني للشاعر نفسه شيئا ذا مغزى ، او يحاكي احداثا فردية ، ليس فيها ما يمنحنا قيمة جمالية . فلا يطلب من الشاعر الالتزام بحرفية الواقع وشرح الأحداث كما وقعت

وفي القصيدة تكرار مقاطع كما سنرى

سمعتها يا سيدي

تسأله عن حبه الرائع

عن جسد

- معذرة يا سيدي -

قالت له بأنه يحرق مثل النار

يحرقني كالنار

ومرة تحدثا عن عالم ضائع

في عالم

لكنني

ومثلما اردتني ومثلما خلقتني

لم أفهم الحوار

لأنني علوت عن حبهما الرائع

عن جسد كالنار

ومثلهما حذرتني - « الناس مجرمون »

« الكل مجرمون »

« حتى الهوى البريء في العيون »

ومثلما اردتني

بقيت كالمسمار

اغور في عينيهما

اغور في سرّيهما

انبش في الجدار

في غرفة في الطابق السابع

وفي هذا المقطع المكرر تأكيد لإدانة المخبر لنفسه ، وانه لا يعرف الا البحث عن أعماق الآخرين مثلما اريد له

ونازك ترى في تكرار المقاطع انه « اضمن سبيل الى نجاحه أن يعمد الشاعر الى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر »[1] حتى نتلافى بهذا التغير الملل ، وبالرغم من وجود تغيير في هذه القصيدة لكنه تغير لا نحس معه بأي اضافة جديدة ، حيث لم يغير الشاعر الا كلمة « انبش » التي استبدل بها كلمة « أغور » والتكرار في هذه القصيدة تكرار ناجح سواء في معناه أو في الجانب اللفظي والصوتي ، والقصيدة كلها تعبير عن استنكار الشاعر لفعل تم في الطابق السابع ، ولكن لا فرق ان يتم مثل هذا الفعل ، في الطابق السابع ، أو الحادي عشر

ولون آخر من تكرار المقاطع لبلند فيه هزة ايقاعية جيدة ، ويعتبر من خيرة نماذج التكرار لديه :

معذرة ضيوفنا الأسياد

قد كذب المذيع ، في نشرته الأخيرة

---

(١) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة ص ٣٣٤

فليس في بغداد

بحر

ولا در ولا جزيرة[1]

هذا المقطع يطالعنا في أول القصيدة ، ويتكرر في ختامها ، بلا زيادة ولا نقصان

ولا ننسى أن نشير الى أن أسلوب اختتام القصائد بتكرار مطالعها ، أسلوب سهل جدا ، يغري بعض الشعراء تخلصا من المتاعب التي يواجهونها في البحث عن نهايات مؤثرة ذات مغزى عميق مكثف فالوقوف مشكلة عسيرة لعلها اشد عسرا من البداية والاستمرار وربما يشعر الشاعر ان قصيدته متدفقة بشكل لا يستطيع انهاءها الا بتكرار مقطع من مقاطع القصيدة لتي مرت لذلك كثيرا ما يرد مثل هذا التكرار مبتذلا

والواقع ان ديوان بلند الحيدري « أغاني الحارس المتعب » نموذج صادق لأمثلة الاسهاب والاغراب والتكرار ، واستخدامه بلا حدود ، ولا قيود ، بدافع ، وبدون دافع ، حتى أصبح سمة مميزة لكل قصائد هذه المجموعة فلا نجد قصيدة واحدة تخلو من ظاهرة التكرار

هذه كلها الوان من تكرار واضحة لا يخطئها بل السمع ولكن من التكرار ما يحتاج الى التنبيه عنه ولنبدأ بالتمثيل لتكرار الصور وهو أبلغ أنواع التكرار وأكثرها تعقيدا ، لما يحتاج اليه من جهد وعناية . ولا يعتمد هذا التكرار على التشابه في ايقاع أو نغم وحركات الألفاظ ، فالجانب الصوتي فيه ضئيل جدا وقد لا نجد له أثرا

ففي تكرار الصور يقوم الشاعر بخلق توازن خيالي أو موضوعي بين حالتين أو

---

(١) اغاني الحارس المتعب بلند الحيدري ص ٦٦

معنيين وهو ما استخدمه بدر في أنشودة المطر

عينـاكِ غابتـا نخيلٍ ساعـةَ السحرْ
أو شرُفتـان راح ينـأى عنهما القمر
عينـاك حـين تبسمان تورقُ الكرومْ
وتـرقصُ الأضـواءُ كالأقمارِ في نهرْ
يرجُّـه المجـدافُ وهنـاً ساعـةَ السَّحر
كأنمـا تنبض في غوريهما ، النُّجومْ

« والقمر » و« النجوم » و« ساعة السحر » و« غابتا نخيل » و« ينأى عن القمر » وفي غوريهما » ما يوحي بالبعد وبالعالم الحالم ، والمعاني العميقة التي لا يسهل ادراكهـا وغابـة النخيل ، وورق الـكرم ، والمياه العميقـة ، صور أراد الشاعر أن يخلق منها معادلا موضوعيا فهو بدلا من أن يكرر على مسامع حبيبته ، ان عيونها زرقاء ، وأنها عالم بعيد الغور ، نسج لها صورا منسجمة متقاربة في جوها العام مع هذا المفهوم وحبيبة الشاعر هي مدينة البصرة ثغر العراق الأخضر

وفي قصيدة سعدي يوسف « العمل اليومي » تكرار للصور فهبوط السلالم التي يكررها خمس مرات ، ثم « يجلس » ، و« يفتح » التي يلح على تأكيدها صور مختلفة بلا شك . فيهبط غير يجلس ، ويجلس غير يفتح « ولكنها جميعا وحينما يتعمد الشاعر تكرارها ، تعني معادلا آخر ، هو الفراغ والكسل ، ورغم اختلاف ما بينها في الشكل المجرد ، في نطاق القصيدة يصبح كل منها صورة منفردة يشكل مجموعها صورة واحدة للموظف الكسول الذي لا تدفعه اناقة مكتبه ، وتكاليف أجهزته ، الى العمل ، ولا هم له الا قتل الوقت بالعبث والشاعر لم يقل ذلك مباشرة ، وانما أعطانا صورة موازنة ، ومعادلة لهذا المفهوم فالأفعال الثلاثة تقودنا الى نهاية واحدة متشابهة رغم اختلاف مفهوم كل منهما عن الأخـرى واختـلاف صور هذا المفهوم في كل منها

ونوع آخر من التكرار هو تكرار الظاهـرة حيث لا يقف عنـد حدود قصيدة معينة ، بل يتعداها الى غيرها من القصائد ، وهـذا النـوع من التـكرار له أبعـاد نفسية ، حيث يتأثر الشاعر بحدث ما ، أو تبهره لفظة أو عبارة فيرددها في أكثر من موقع

كذلك نجد بعض الشعراء بدافع الاعجاب ، أو الانتماء ، يتبنون استخدام أسلوب معين يظهر في قصائدهم ، ويتجلى هذا التكرار بشكل واضح وجلي لدى بدر فهو يتأثر نفسيا ببعض الأساطير وتبقى أحداثهما تتردد في خياله ، فيكررها دائما في قصائده مثل « عشتار » و« تموز » و« سيزيف » و« أوديب » و« المسيح » و« عيون ميدوزا »

ويتأثر بعمق في حادث اقتتال الأخوة ، والجريمة التي وقعت بين هابيل وقابيل ، فلا تغادر مخزون ذاكرته ، وتكرر هذه الحادثة في قصائـده ، وقـد تردد صداها في أكثر من سبع قصائد من مجموعته « أنشودة المطر »

في قصيدة المخبر

كي لا يكونوا اخوةً لي آنذاك ، ولا أكون
وريث قابيل اللعـين سيسألون[1]

وفي مرثية الالهة

كقـابيل يغتـال الأشقـاء ، راكلٌ - كأويب - للخبـز الإلهـي صافعُ[2]

وفي « رؤيا فوكاي » يشير اليها في أكثر من موقع

من رؤيا فوكاي

---

(١) انشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب ص ٣٤١
(٢) نفس المصدر ص ٣٥٣

سيَّانِهِ « جنـــكيزُ » و« كونغايْ » هابيلُ قابيلُ ، وبابـلُ كشنغَهاي ،

وليست الفضَّة كالحديد ![1]

وفي تسديد الحساب

« قابيل » باقٍ وان صارت حجارته سيفـا وإن عادَ ناراً سيفــه الخذم
وردَّ « هــابيلُ » ما قضـــاه بارئه عن خلقِهِ ثم ردَّت باسمـه الأمم[2]

وفي « قافلة الضياع »

كي يدفنوا « هابيل » وهو على الصليب ركام طين ؟

« قـــابيـــل أيـــن أخـــوك ؟ » « يرقــد في خيام اللاجئين »[3]

وفي « قصيدته » الى جميلة بو حيرد »

قابيل فينـــا ما تهـــاوى أخوه من ضربـة الحقـد التـي يضربون[4]

وفي « مدينة السندباد »

يولد قابيلُ لكي ينتزعَ الحياة[5]

وفي « المومس العمياء »

من أي عش في المقابــر دفَّ أسفـعُ كالغراب ؟
« قــابيل » أخف دم الجريمة بالأزاهــر والشفـوف[6]

ونفسية بدر مهزوزة من جراء ما لحق به من بعض أصدقائه الذين تنكروا له ،

---

(١) انشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب ص ٣٥٨
(٢) نفس المصدر ص ٣٦٠
(٣) نفس المصدر ص ٣٦٨
(٤) نفس المصدر ص ٣٨٣
(٥) نفس المصدر ص ٤٧٠
(٦) أنشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب ص ٥١٠

وكان يكن لهم عاطفة أخوية صادقة ، فهو بدون وعي منه يشير الى غبن وظلم أخوته له ، وحتى أخوه وربما تنكر له بعد أن اختلف معه في الانتماء ، وقسى عليه ، لذلك كان لمثل هذا التكرار بعد نفسي ، عبر فيه بدر بلا قصد اليه ، عما يرقد تحت جوانحه من مشاعر اتجاه اخوته أو أصدقائه

وظاهرة أخرى تتكرر في مجموعات وقصائد نازك تؤكد تأثرها بالمذهب الرومانسي والمدرسة الرمزية ، استخدامها لبعض الألفاظ والمفردات الموحية بالعمق والخفاء ، والركض وراء المجهول والبحث عنه وفيه ، والتعلق بالخفي اللامعلوم وهي ظاهرة تتكرر في قصائد نازك بكثرة حيث تكرر استخدامها للألفاظ ذات الدلالة الواسعة غير المحددة

ويوتيبيا حلم في دمي أموت وأحيى على ذكره[1]

و« يوتيبيا » كما تفسرها نازك « لا مكان » استعملتها للدلالة على مدينة شعرية خالية لا وجود لها الا في أحلامي[2]

وتتحدث عنها أيضا في قصيدتها « يوتيبيا ـ في الجبال »

ومنه خرير المياه
يوتيبيا من نغم
نابضة بالحياة

وتستخدمها مرة ثالثة في قصيدتها « كلمات »

وغنيت مثلهم بالسعادة ، بالمنتظر بشيء سيأتي ، بيوتوبيا في سنين اخر

ويوتيبيا نازك ليس لها وجود الا في « اللامكان » و« اللازمان » و« اللاغد »

---

(١) شظايا ورماد ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ٣٦
(٢) نفس المصدر ص ١٩٥

و « اللانهـاية » و « الـلابشر » و « اللاحـدود » و « الــلاكيان » وفي « عمــق الاعماق » وفي العالم « الابـدي » و « العلـوي » و « السرمـدي » و « الأبيد » و « المدى » وهي ألفاظ توضح التأثر بالرومانسية والتعليق بها   ونازك تلح باصرار على ذلك من خلال استخدامهـا المتـكرر لهـذه الألفـاظ في قصائدهــا « الغــاز » و « الأفعوان » و « نهاية السلم » و « أنا » و « وجه المرايا » والخيط المشـدود في شجرة السرو و « دعوة للأحلام » و « لعنة الزمن » و « حصـاد الزمـن » حيث تتكرر هذه الألفاظ بشكل لافت للنظر وقد أوردنا أمثلة لها عند حديثنا عن المعجم الشعري المعاصر

وهنالك نوع من التكرار يمكن ان نسميه التكرار المركب أو المشترك وهو أن يجمع الشاعر في قصيدته أكثر من صورة من صور التكرار ، زيادة منـه في توفـير ايقاعات مؤثرة ، ويقصد زيادة التنبيه عند المتلقي ، وامعانا منـه في تأكيد أفـكاره وأغراضه ، فيجمع بين تكرار الحروف وتكرار صيغ ، أو يستخدم تكرار مقاطـع وتكرار أشطر وأبيات في القصيدة ذاتها وربما يجمع ثلاثة أو أربعة أساليب في مقطع واحد   وليس هنالك ما يمنع هذا الاشتراك في الأنمـاط ، اذا أجيد استخدامـه ، وكانت له مهمات وأغراض فنية يؤديها   أما أن يكون جمع هذه الأساليب متعسفا لا ضوابط له ، فهو ما يزري بالقصيدة ، ويحط من مستواها الفني

وقد مر بنا في قصيدة سعدي يوسف « العمل اليومي » كيف جمع الشاعـر ثلاثة أنماط من التكرار الذي جمع فيه بين تكرار صور الفراغ ، والكسل برابط النتيجة الواحد التي نحصل عليها من تكرار صور الهبوط والجلوس وفتـح الأدراج   وفي القصيدة تكرار أشطر كما هي

في غرفة في الطابق الرابع

(١) شظايا ورماد ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ١٥٣
(٢) قراءة الموجه ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ٣٤٧

من عمارة في ساحة التحرير

التي ينهي بها مقاطع قصيدته

وفي قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد « النار الطيبة الصامدة » التي مر الاستشهاد بها تكرار صيغ كما في « نحن » « وتكرار اشطر » نحن قوم بسطاء « فهو تكرار داخل المقطع وتكرار المقطع داخل القصيدة وفي كلتا القصيدتين لم يعدم التكرار فائدته ، لاشتراكه في تأدية المعاني ، واسهامه في توصيلها غير أن اشتراك صور التكرار في قصيدة بلند الحيدري « متهم ولو كنت بريئا » وقوله « في غرفة في الطابق السابع » لم يكن له ما يستوجبه ، ولم يسهم في أداء معاني فنية كما أشرنا الى ذلك من قبل

وتكرار المقاطع في

أغور في عينيها
أغور في سرّيها
أغور في الجدار

وتكرار الأشطر

كانا برئين باصرار
كانا برئين باصرار

وتكرار الألفاظ المتمثل في تكرار الفعل « أغور » وتكرار الحروف في

عن موعد للثار
عن غضب الثوار
عن منية تصير في عنقيها حبلا
وفي كفيها مسمار

ولم يكن لتكرار بلند في هذه القصيدة من دلالة غير رصف الألفاظ معتمدا

على الجانب الصوتي والحلية النغمية ، التي يوفرها اللهم الا ما يوحي به تكرار « كانا برئين باصرار » فهو يحمل مغزى الاستخفاف بعقلية العاشقين الذين فعلا ما فعلا ويصران على أنهما لم يقترفا ما يدنس براءتهما وما يحمله لفظ البراءة من معان انسانية يمكن ان يمنح تكرارهما الوقت الكافي لاستجماع مدلولات البراءة ، ويمنح فرصة لتذوق هذه المدلولات ، والاستمتاع بها

وقد ضاع جمال هذا التكرار في غمرة الابتذال الذي فاض بصور التكرار الأخرى التي لم يكن لها ما يستدعيها ، ولست أدري ما الذي دفع الشاعر الذي يمتلك قدرة لا يمكن أن ننكرها أن يستخدم التكرار على هذه الصورة على أن الشاعر رسم صورة جميلة للادانة ، وثبوت التهمة والجريمة ، التي ارتكبها الاثنان في الطابق السابع ، وليس لها علاقة بالحب والعشق

تصير في عنقيهما حبلا
وفي كفيهما مسمار

صورة الانسان المصلوب ، الانسان المجرم ، الانسان المدان ، وان كانت هذه الجريمة التي يتحدث عنها لا تستحق الاعدام ولكنه عبر بها عن مفهوم الادانة وثبوت الجرم ، من الوجهة القضائية ولم يفت بلند أن يكرر هذه الصورة ويختتم القصيدة بقوله

وكأن في عنقيهما حبلا
وفي كفيهما مسمار

وادانة عملهما السري كانت معروفة قبل لقائهما ، والا ما الذي يدفع المخبر الى تتبعهما ؟ وهذه الأشطر ما هي الا كناية عن تنفيذ الحكم الذي قد لا يكون حكما قضائيا ، ولكنه حكم بثبوت التهمة الا وهي آثار الفعل الذي تم في « الطابق السابع » ومثل هذه الأعمال قد لا تصل الى المحاكم رغم صرامتها والواقع أن المخبر حينما يشير الى براءة العاشقين مما يدنس طهارتهما في الناحية الاخلاقية ، لانهما لم

نستطيع أن ندرك ما فيها من جمال دون حاجة الى تكرارها بل ربما يفقدها التكرار ما اكتسبته من فنية وجودة

يفعلا شيئا مخلا بالشرف أو التقاليد أو الأعراف

وهذا يؤكد أن لقاءهما لم يكن مجرد لقاء عاشقين أحب كل منهما الاخر بل هنالك ما هو أبعد ، وما يبحث عنه المخبر حقا ، هو أنهما كانا من الثوار ، وأنهما يخططان للثأر ، وهو ما يجتمع عليه المنتمون سياسيا ، الذين يبحث هو عنهم ، والفعل الذي يعتبر من وجهة نظر المخبر هو الجريمة الأعظم والأكثر أهمية من مجرد خلوة بين عاشقين اثنين ونحن لا ننكر أن الشاعر أجاد التعبير عما في مخيلته ، ولكن لا حاجة لأن يكرر كل ما يحس أنه جيد ومستحسن فكون مجموعة من الأشطر توفرت لها مقومات العمل الشعري الناجح لا يبرر اعادتها مرة أخرى ، لأننا نستطيع أن ندرك ما فيها من جمال دون حاجة الى تكرار بل ربما يفقدها التكرار ما اكتسبته من فنية وجودة

دلالات التكرار وأغراضه الفنية

ان انتشار ظاهرة التكرار ، وشيوعها بهذه الكثافة في الشعر المعاصر واستجابة الشعراء لهذا الأسلوب الجديد في أداء المعاني ، لم يكن لمجرد الولع بالصيغ الجديدة ، ولا لمجرد التقليد الأعمى واذا تجاوزنا النماذج المبتذلة والساذجة من التكرار، نجد أنه يمثل قدرةعالية للتعبير عن المعاني وآدائها. وان اتجاه الشعراء نحو هذا الشكل في الأداء وراءه دوافع فنية ، ترجع الى مهام التكرار ، وتعدد صوره ، وقدرته على تفجير معاني فنية لها دلالات شعورية وأبعاد نفسية ، وان باستطاعة الشاعر أن يؤدي أغراضا متعددة بهذا الأسلوب شريطة أن يستخدمه بعناية ودقة ، وأن يكون الشاعر متمكنا من أداته ولغته وسنرى كيف أن تحليل بعض النماذج يؤكد طاقة التكرار التفجيرية ، وقدرته على الايحاء والاشعاع بكثير من الدلالات وكيف أن الشاعر بواسطته يستطيع أن يحقق مقاصد بشكل لا تستطيع غير لغة التكرار أن تؤديها على هذا المستوى من الجمال والقوة

فعن طريق التكرار يستطيع الشاعر أن يوحي للآخرين ، بمضمون معين ليؤكده ، من خلال تكراره ، فيساعد على طبع هذه الصورة في الاذهان ولفت الأنظار الى ضرورة تأويل وتقليب معانيها على وجوه عدة ، لضمان الحصول على ما يريده الشاعر بها ففي قصيدة الجواهري « تنومة الجياع »

نامي جياع الشعب نامي حرستك آلهة الطعام
نامي فان لم تشبعي من يقظة فمن المنام
نامي على زبد الوعود يداف في عسل الكلام

نامـــي تزرك عرائس الـ أحــلام في جنــح الظلام

يكرر « الشاعر » نامي » فعل الأمر وصيغتـه أكثـر من خمسـين مرة هذا الاصرار والالحاح على التكرار ليس عبثا ، ولا يمكن ان يكون تلقائيا ، أو عفويا ان هذا التكرار قلب المعنى المعجمي للفظة ، فلم تعد تعني النوم الفعلي ، أو دعوة الناس للنوم والراحة ، بل أصبحت تعني التحريض والاثارة ، وصار لها مدلـول جديد هو التنبه واليقظة ، وترك الغفلة والرقـود ، بل أصبحـت تعنـي الثـورة ، والوثبة كل ذلك من خلال تكراره للفظ بشكل ساخر ، في هدوء ، وحتى اذا كان الغرض من هذا التكرار ان يشعر الآخرين أنهم فعلا في موقع النوم ، فالتكرار ينبه ان هذا النوم أصبح في وضع لا يصح معه الرقاد ، وان الأجدر ان نثور ، والتكرار هنا يدعو كل ذي حس أن يقف يتأمل ما يمكن ان توحيه هذه اللفظة ليصل الى مغزاها الحقيقي ، وان الشاعر يسخر منهم ، وانه يستفزهم ، ويلفت عنايتهم الى وضع التضاد بين الشبع والجوع ، والسم والعسل ، واصراره بمثابة تأكيد لوجهة نظره

وللتكرار خفة وجمال لا يخفيان ولا يغفل اثرهما في النفس حيث أن النقرات الايقـاعية المتناسقـة تشيع في القصيدة لمسـات عاطفية وجـدانية ، يفرغها ايقــاع المفردات ـ المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجـأة ، ممـا يجعـل حاسـة التأمـل والتـأويل لديهـم ذات فاعلية عالية كما أن قابلية النفس للاثــارة العــاطفية ، والاستجابـة بالمشـاركة الوجـدانية في اللغـة المنغومـة الموقعـة أسرع ، وأبلــغ من الاستجابة للغة غير موقعة وعلى هذا الأساس فتكرار النغمات والوقفات الايقاعية يثير في النفس البهجة والارتياح ، اذا كانت شجية ، ويوثبها ويحفزها ، اذا كانت هذه النغمات قوية صارخة ، ومن أمثال النغمات الرخية ما نحسه في أبيات بدر شاكر السياب « أهواء »

وهيهــات ان الهــوى لن يموت ولــكنّ بعض الهــوى يأفلُ
كما تأفـل الأنجـمُ الساهرات ، كما يغـربُ الناظـرُ المُسبلُ ،

كما تستحـمُّ البحـارُ الفساح ملّيا ، كما يرقـد الجدول
كنوْمِ اللظـى ، كانطـواء الجناحِ كما يصمـتُ النـاي والشمألُ !
أأمسيتُ أسـتحضر الذكريات ومـا كان بالأمس كلّ الحياة ؟
أضاعت حياتي أغـاب الغرام ؟ أماتـتْ على الاغنياتْ ، الشفاه؟
أنسى ومـا زال غابُ النخيل خضيلاً ومـا زال فيه الرعاة ،
حديثـاً على موقـد السامرين أحبّـا ،وخابـا ،فواحسرتاه؟ ![1]

فلتكرار « الكاف المتصلة بما » أثره في توفير الجو الايقاعي ، ولتكرار همزة الاستفهام وصيغته في المقطع الثاني ، أبعد الأثر في استقبال هذه الأبيات بارتياح ، نحس معه بالجمال والنشوة أمـا الوقعـات القـوية فسبـق أن أشرنـا اليهـا حينما استشهدنا بقصيدته « مرثية الالهة »

وللتكرار مدلول نفسي وسيكولوجـي ، يساعـد الناقـد على تحليل شخصية الشاعر ومعرفة الأبعاد النفسية ، والدوافع الحقيقية ، التي يخفيها عن الآخرين أو التي لا يشاء أن يفصح عنها ، فيهدينا اليها التكرار وتحليل ذلك أن النفس تعبر عن حاجاتها أو ما يصيبها من اختلال بالتوازن الداخلي بطريقة غير واعية ولا إراديـة وقد يكون التكرار أحد صورها ، او احد المنافذ التي تفرغ هذه المشاعر المكبوتة لأنها أقرب الى الذهن من غيرها ، مما يجعلها على تماس مباشر ، واندماج سريع مع أحداث القصيدة ، ثم ان تعبير الشاعر عن هذه الجوانب يعيد التوازن الى حالتـه الطبيعية ، فهو مضطر الى أن يفرغ هذه المشاعر ، التي يكون التكرار أحد وسائل افراغها وهذا فوق ما يثيره التوقع ثم حدوث المتوقع من شعور بالرضى لأننا ننتظر هذا الذي سيقال ونحن مسبقا عارفون به ولقد سبقت الاشارة الى تكرار الحروف في قصيدة الجواهري

اتعلـم أم أنـت لا تعلم بأن جراح الضحـايا فم

---

(١) ازهار وأساطير ديوان بدر شاكر السياب ص ١٦

حيث نلاحظ ان الجو مشبع بطابع الدموية فتكرار حروف « الميم والدال » وصور الدم ومرادفاتها ، كان تعبيرا عن النفس الباطنة بشكل لا ارادي لتشبعها بصورة حسية ، سيطرت على حواس الشاعر وذاكرته ، فاندفع لاعادة التوازن عن طريق افراغ المخزون بالذاكرة بهذه الصورة من التكرار

واذا كان الشاعر العربي قد استخدم التكرار قديما ، في صيغ الاغراء والتحذير ، وبأسلوب مباشر صارخ بالمباشرة ، فالشاعر العراقي المعاصر ، استطاع أن يوظف التكرار في أداء هذه الصيغ بأسلوب أكثر هدوءا ، وايحاء وجمالا ، وأقل عنفا من استخدام الشاعر القديم ، فبدر شاكر السياب حينما يحاول اغراء حبيبته لا يغريها بأسلوب صارخ مباشر ، ولكنه يحدثها بايحاء وبرقة ودعة « اتبعيني »

وعندما يحذرها يحذرها بلطف فيقول

أتبعيني
فالضحى وانت به الذكرى على شطٍّ بعيدِ
حالمِ الأغوارِ بالنجم الوحيدِ
وشراع يتوارى ، و« أتبعيني »
همسة في الزرقة الوسنى وظلٌّ[1]

فتحمل لقطة « اتبعيني » وتكرارها همسا رقيقا ، له فعل قوي ، يدفع محبوبته للاستجابة والتفاعل معه ويغريها بهذه الأجواء لتلبي نداءه فهو بالرغم من كون اللفظة فعل أمر لكنه أمر محبب وحينما يحاول تحذيرها يحذرها دون أن يثير دوافع الرفض والتعنت ودون أن يجرح مشاعرها أو يستخف بها فهو يحذرها بتراخ

أنا سوف أمضي ، سوف أنأى ، سوف يصبحُ كالجماد
قلبٌ قضيت الليلَ باحثةً ، على الضوءِ الضئيل

(١) أزهار وأساطير ديوان بدر شاكر السياب ص ٣٨

أنا سوف أمضي ـ ربما أنسى ، اذا سال الأصيل
بالصمت ، انك في انتظاري ترقبين وترقبين[1]

«وسوف» تحمل روح التراخي في نفس قائلها فهو تهديد بالتنفيذمستقبلاً كما أن التكرار يساعد الشاعر على فتح المجال أمامه لإيجاد معاني أخرى متفرعة عن المعنى الأساسي ، أومكملة له ، ويتبلور هذا في تكرار المقاطع كما في تكرار « نحن قوم بسطاء »

ويساعد التكرار الشاعر على ايقاف القصائد المتحدرة والمتدفقة ، او انهائها بتكرار بعض أجزائها وليس باختتام القصائد وحدها ، بل حتى في انهاء المقطع وبداية مقطع جديد

وتبقى أغراض أخرى بعيدة عن مرامي الفن السامي تلك الأغراض التي يتكىء عليها الشعراء الذين يتوقف صبرهم ، وتنهار قوة المواصلة لديهم فيسرعون الى الاستعانة بالتكرار لاكمال بيت تنقصه بعض المفردات ، أو تمشية الوزن والاستعانة بايقاع التكرار للتخفيف من رتابة القصيدة ، أو إنهاء تدفقها بسرعة ، وهي عموما مرفوضة في ميزان الفن

ان لغة التكرار ليست جديدة على الشعر بل التكرار من أهم خصائص الشعر قديما وحديثا وهو سمة لا تكاد تفارق عنصر من عناصره ، فأوزان الشعر وانغامه ، قائمة على عنصر تكرار التفاعيل ، والأبحر وحتى الزحافات والعلل يلزم البعض منها التكرار ويلازمه

والقافية تستتبع التكرار ، وتتردد في نهاية الأبيات طيلة القصيدة ، وقد يعتبر انحراف أحد هذه الأجزاء عن صيغة التكرار ، أو مفارقتها عيبا من عيوب القافية

وبهذا يكون التكرار صفة ملازمة لأهم مقومات الشعر الوزن ، القافية

---

(١) أزهار وأساطير ديوان بدر شاكر السياب ص ٧٧

لكن الجديد في التكرار أن يشمل المفردات بهذا الشكل والوفرة التي نلاحظهـا في الشعر المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية لقد أصبح ظاهرة مميزة تستحق العناية والاهتمام ، وتستدعي الاسراع في محاولة ايجاد نوع من الضوابط لها حتى لا يتحول هذا الأسلوب الى وسيلة لهدم الشعر أو لغته ، بدلا من أن يكون عنصر ثراء وغنى ومن يتصفح ديوان بلند الحيدري « أغاني الحارس المتعـب » لا يلبـث أن تأخـذه الشفقة ، والغيرة ، على هذا الأسلوب اللغـوي ، الـذي أصبـح أشبـه ما يكون بالعبث فلا تكاد تخلو منه قصيدة ، أو مقطع ، وكأنه غاية في ذاته ، فالغالب في هذه الاستخدامات لا يؤدي مهام دلالية ، ولا يخدم غرضا أو هدفا فنيا

وكان لا بد في استقراء النماذج الجيدة ، وتحليلها للتعرف على الخطوط العامة التي تحكم استخدام هذا الأسلوب ويقف دون جنوح خيال البعض نحو الاسراف والابتذال

ونازك من أوائل الذين درسوا التكرار بشكل جاد ولو أنها حاولت ايجـاد تقنينات على نمط التقسيمات البلاغية القديمة بشكل لم ينسجم مع روح المعاصرة ، وتشددها في تحليل نماذج التكرار عند البياتي ، في قصبيدته « ذكريات الطفولة » التي سنقوم بتحليلها

بالأمسِ كنا ـ آهِ من كنا ومن أمس يكونْ
نعدو وراء ظلالنا ـ . . كنا ، ومن أمس يكون[1]

وفي هذه الأبيات ثلاثـة أنمـاط من التـكرار تكرار لفظـي في « أمس » وتكرار ، صيغة كما في « كنا » وتكرار تراكيب في « ومن أمس يكون »

واذا رجعنا الى عنوان القصيدة وموضوعها نجده يدور حول الذكريات فاذا تحدث الشاعـر « بـالأمس » وبـ « كنـا » فالفاظـه هذه ترتبـط بمغـزى السياق ،

---

(١) أباريق مهشمة ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ٢٢٢

وتنسجم مع وحدة القصيدة الموضوعية وتجربتها الشعرية وفعل الكون ، ولفظة الأمس في الذكريات تحمل صراعا نفسيا ، وعاطفيا يجذب المرء نحو ذكرياته الخالية ، وتكرار « الأمس » و« كنا » يحمل هذا التأكيد ، وبذلك يكون التكرار قد استوفى شرطا من الشروط التي أقرتها نازك وهو « التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة »[١] وهي أحد أغراض التكرار ومهامه ، وحقق الشاعر ما اشترطه هلال ناجي حين أثبت أن التكرار في الشعر لا بد لكي يحظى بالاستحسان أن تكون الألفاظ المكررة وثيقة الارتباط بالمعنى العام من جهة ، وأن يجد ما بعد اللفظة المكرر عناية الشاعر الكاملة معنى ومبنى[٢]

و« تكرار « كنا » و« الأمس » يحمل صفة التأكيد على الماضي ، ويرتبط هذا التأكيد بالمعنى العام للقصيدة ، ويحمل أبعادا شعورية تؤكدها لفظة « آه » فهي أما تحسر على الماضي أو لفظ يغمز فيه الآخرين ، باعتبار أن ذكرياتهم لا توازي ذكرياته ولهذا هم لا يتحدثون عنها كما يروق له أن يتحدث

أما تكرار « ومن أمس يكون » التي أشار اليها الدكتور بدوي طبانه ، موافقا موقف نازك بأنه « تكرار نصف عبارة لا معنى لها ، فلا ندري ما المعنى المقصود بالتكرار[٣] والواقع يغاير ذلك ان « من » حرف جر بدليل أن أمس منونة بالكسر ، ويصبح المعنى ان الانسان لا يكون في فراغ ، بل ينمو معنويا وشخصيا واجتماعيا من الماضي فمن لم يكن له ماض ، قد لا يصبح له مستقبل ، فقيمة الانسان بمواقفه الماضية والحاضرة وهي لا شك تعطي انطباعا عن مواقف المستقبل . وهو بهذا يعرض بالمناصرين للسلطة ، وللاجنبي ، لكي يبعد هؤلاء من المواقف الوطنية المعاصرة ، وفي هذا التكرار دلالة مكثفة لها عمق واتساع اداه بألفاظ

---

(١) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة ٢٤٦

(٢) شعراء معاصرون هلال ناجي والسحرتي ص ٦١

(٣) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي. بدوي طبانة ص ٢٤٨

مختصرة ، لا ينكر ، ولا يخفي جمالها والدليل على صحة هذا الاتجاه قوله

لا نرهبُ الصمتَ الذي تضفيهُ أشباحُ الغروبْ
فوق الحدائقِ والدروب
لا نرهبُ الصمتَ الذي من خلفِهِ يأتي الضياءْ
ولربما ماتَ الضياءُ ولم يعدْ وتقول « جاء ! »
كنا نقول كما نشاء
حتى النجومْ
كنا نقول بأنها ـ كانت ـ عيون
للأرض تنظرُ في فنون
حتى النجوم
كانت عيون
لا نعرفُ « الشيء الصغير » ولا نُصدّق ما يقالْ
ولا نزال
لا نعرف الشيء الصغير ولا نصدق ما يُقال

فهو يشير لأعدائه السياسيين بأنه كان صغيرا ، ورغم ذلك لم يكن يرهب الصمت الذي فرضته السلطة ولا السور الذي اقامته حوله ، وكان يفكر ويتأمل ولم يحاب ولم يتراجع أمام الوعود ، ولا أغرتـه الأشياء الصغـيرة ، وكان ينـادي للثورة ، وكان يعتبر كل ما يمكن أن تقدمه له السلطة نظير تأييده لها شيئا صغيرا على عكس من أغراهم الجاه والمنصب ، وباعوا الضمير لقاء ما يعتبر شيئا صغيرا تافها ولذا يكرر « الشيء الصغير » لكثافتها المعنـوية التـي حجبـت عن اللفـظ الابتذال في جراء ما يلحق بالألفاظ من كثرة التداول والترديد

ولذلك من الضرورة مراعاة هذه الناحية حيث أن الألفاظ والتراكيب التي لا تحمل مثل هذه الكثافة والتركيز في المعاني تصبح مبتذلة لو كررت ممـا يزري لغـة

الشعر التي تسمو على الابتذال و« الشيء الصغير » يحمل معنى مستقلا ، والواقع أن من أبسط مقومات التكرار أن تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عما حولها بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها[1] وهذا ما نجده في عبارة « ومن أمس يكون » التي تحمل نفس الخاصية وتكرار آخر يؤكد ما تذهب اليه

كانت مدائننا الجديدة في خواطرنا تقام
كانت مدائننا الجديدة في الظلام
بمنازل الأموات أشبه أو قرى
النمل ـ.   الجديدة في الظلام
كانت مدائننا تقام
وفي الظلام
كنا نحدق في الفراغ ، ولا ننام

« كانت مدائننا » ، والمدائن مدينة تاريخية في وسط العراق ، كان لها اشعاع ثقافي وحضاري عظيم ، وقد ربط الشاعر بينها وبين المدينة الفاضلة التي يتخيلها من خلال المبادىء التي كان يتلقاها على يد الجماعة التي انضم اليها ليميزها عن المدينة الحقيقية الجديدة التي قامت على الواقع الفعلي ، وكانت أشبه بقرى الأموات لانعكاس الظلم عليها ، وهنا بالرغم من تشابه الألفاظ غير أنه تكرار معنوي يشترك في الألفاظ ويختلف في المعاني وهو ما اهتم به القدماء من النقاد[2]

وتكرار آخر انكرته نازك وجاملها به الدكتور بدوي طبانة

وخيولُنا الخشبيةُ العرجاءُ ، كنا في الجدارْ
بالفحم نرسُمها ، ونرسمُ حولها حقلاً ودارْ
حقلا ودار

(١) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة ص ٢٤٥
(٢) يراجع المثل السائر لابن الأثير تحقيق الحوفي وطبانة جـ ٤ ص ١٧٨

ونطارد القطط الهزيلة في الأزقة بالحجار

واذا عرفنا اتجاه البياتي ، وانتماءاته المذهبية ، سهل علينا فهم هذا التكرار الذي عناه البياتي ، وعبر فيه عن اتجاهه وأفكاره المذهبية

فالخيول هي اشارة الى الاباء والعزة التي تميز بها العربي ، ومدينة البياتي الفاضلة مدينة العمال والفلاحين ، والفلاح يعنى بالحقل والدار ، والعامل بالخشب والجدار ، وللمثقفين الفن الذي يعبر عنه بالرسم الموحي بتطلعات العمال والفلاحين ، هذا هو المجتمع الفاضل بالنسبة للبياتي ، وبما أنه من مجتمع فلاحي ، فالحقل والدار من مقومات وجوده الانساني والمذهبي اضافة الى أن أمنية كل انسان فلاح أن يمتلك حقلا ويبني وسطه دارا وأن تكون له خيول ، وأماني الفلاحين تنطبع على تصرفات أبنائهم الصغار ، فهم يرسمون ذلك الواقع الذي يعيشونه والدلائل تؤيد ذلك ، فالصغار في المدارس القروية أول ما يتبادر لهم أن يرسموه ، هو الحقل والدار والخيل ، لما تحمله خواطرهم عن الفروسية التي تشبعوا بها من خلال القصص التي يسمعونها فأي قيم يمكن ان يحملها النص أكثر من هذه القيم الشعورية والعاطفية والمذهبية التي عبر عنها بنص منقبض متقلص انقباضا وتقلصا يوسع مدلوله وهو بالنسبة للشاعر أحق ما يمكن ان يكرره واذا كان من مستلزمات النصوص المكررة أن تكون مفهومة واضحة لا تستعصي على الفهم فهذا النص واضح وجلي

وبعد أن يكبر البياتي وتمر السنون ماذا يكون ؟

بعد المساء وبعد حين

وتثورُ احقادُ السنين

ونعودُ نبحث في بقايا الذكريات عن الحياة

الامس مات

الامس مات

الـذكريات لم تحقـق ، والأيام تمـر ، و « الأمس مات » تحمـل لوعـة وشوقا ، وتوجعا لهذه الذكريات التي لم تتحقق ، ولم تر النور

لم يبق حول « مدينةِ الاطفال » الا ما نشاءْ
الا السماء
جوفاء فارغة تحجر في مآقيهـا الـدخـان
الا بقايا السور والشحاذ يستجدي وأقدام الزمان
الا العجائز في الدروب الموحشات
يسألن عنا الغاديات ، الرائحات
ولربما مرّت بهن   بهن هذي الذكـريـات
« السورُ » « الشحاذُ » « الطفلُ الذي بالامس ماتْ »

فالسور هو الواقع الفاصل بين الشحاذ الذي هو الشاعر وافكاره ، أما الطفل فيمثل الذكريات   فالواقع يحول بين تحقيق الشاعر لأفكاره وأمنياته ، فيبقى طفلا يبشر بـأفكاره لعل الزمان يسمح لها ذات يوم أن تعود لكنها ، ستبقى ذكريات تلك المدينة الفاضلة ، حلم الأمس

وفي الأبيات تكرار الفاظ « بهن   بهن » حيث أن الشاعر متردد ، غير مقتنع ، ولا متأكد أن كل الناس أو أن أنصار السلطة ممن قضوا أعمارهم في الرياء والمخاتلة ، والجري وراء الشيء الصغير ، أن تكون لهم مثل هذه الأحلام

ولذلك استخدم « ولربما » وكان مترددا قبل أن يقول « بهـن جميع هذي الذكريات » وأظن أن تكرار البياتي هذا أعمق أثـرا وأكثـر فاعلية من تكرار نازك (فهي   فهي رفات التي زعمت أنه تكرار غرضه التردد ، والتأني ، قبل طرح الموضوع على حقيقته

واذا كان البياتي في هذه القصيدة قد تألق واستطاع بجلاء واقتدار أن يوظف

التكرار في مهام نجح في ابرازها والتعبير عنها ، فلا يعني هذا نجاحا مطلقا ، اذ أن للبياتي ذاته قصيدة أخرى غير موفقة ، دون هذا المستوى هي قصيدة «مسافر بلا حقائب »

من لا مكان

لا وجه ، لا تاريخَ لي ، من لا مكان

تحت السماء وفي عويلِ الريح أسمعها تناديني « تعال ! »

لا وجهَ لا تاريخَ اسمعها تناديني « تعال ! »

عبر التلالْ

مستنقعُ التاريخِ يعبره رجالْ

عددَ الرمال

والأرض ما زالت وما زال الرجال

يلهو بهم عبثُ الظلال

مستنقعُ التاريخِ والأرضُ الحزينةُ والرجال

عبر التلال

وأنا وآلاف السنين

متثائبٌ ، ضجرٌ ، حزين

من لا مكان

تحت السماء

في داخلي نفسي تموت ، بلا رجاء

وأنا وآلاف السنين

متثائبٌ ، ضجرٌ ، حزين

والقصيدة من حيث الشكل تجمع جملة من أشكال التكرار ، تكرار اللفظ كما في « تعال » و« على على » التي يستقيم بها الوزن

وتكرار صيغ وتراكيب فقد وردت لا النافية « لا وجه » « لا تاريخ » « لا مكان »

وفي القصيدة اشطر وتراكيب « عبر التلال » و« مستنقع التـاريخ » و« أنـا وآلاف السنين » و« اسمعها تناديني تعال » ونسبة قليلة من لغة القصيدة هو الذي لا يكرر

وتتوالى صيغ التكرار في القصيدة
سأكون لا جدوى ، سأبقى دائما من لا مكان
لا وجه ، لا تاريخ لي ، من لا مكان
الضوء يصدمني وضوضاء المدينة من بعيد
نفس الحياة يعيد رصف طريقها ، سأم جديد
أقوى من الموت العنيد
سأم جديد
وأسير لا الوي على شيء وآلاف السنين
لا شيء ينتظر المسافر غير حاضره الحزين
- وحل وطين -
وعيون آلاف الجنادب والسنين
وتلوج أسوار المدينة ، أي نفع ارتجيه ؟
من عالم ما زال والامس الكريه
يحيا ، وليس يقول « ايه »
يحيا على جيف معطرة الجباه
نفس الحياة
نفس الحياة يعيد رصـ طريقها ، سأم جديد
أقوى من الموت العنيد
تحت السماء

بلا رجاء
في داخلي نفسي تموت
كالعنكبوت
نفسي تموت
وعلى الجدار
ضوء النهار
يمتص أعوامي ، ويبصقها دما ، ضوء النهار
أبدا لأجلي ، لم يكن هذا النهار
الباب اغلق ! لم يكن هذا النهار
أبدا لأجلي لم يكن هذا النهار
سأكون لا جدوى ، سأبقى دائما من لا مكان
لا وجه ، لا تاريخ لي من لا مكان[1]

وبالتكرار لأربع أشطر سبق أن رددها الشاعر ينهي القصيدة ولو أحصينا التراكيب التي لم تتكرر لما تبقى منها الا حصيلة قليلة جدا ، ولكن السؤال القائم ما جدوى هذا التكرار ؟ وما هي أبعاده ؟ وهل له أغراض ودلالات ؟ لم أستطع أن أوفق في الربط بين تكرار الألفاظ والتراكيب ، ولا أن أجد لها أي وظيفة أو مهمة يمكن ان يؤديها ، فهو تكرار أساء الى القصيدة ، بما تميز به من اسراف وعشوائية والقصيدة بمجملها مفككة اللغة غير مترابطة ، لا تعالج قضية ، وتفتقر الى الوحدة الموضوعية والى التجربة الشعورية وفيها أثار الثقافة الوجودية التي لم يسلم الشاعر من رذاذها

واذا أردنا تحديد هوية « المسافر بلا حقائب » فأغلب الدلائل تشير الى أنه الشاعر نفسه الذي جعل من نفسه بطلا ثوريا يتحدى الظلام ، ولكن لم يستطع أن

---

(١) اباريق مهشمة المجموعة الكاملة لديوان البياتي جـ ١ ص ١٧٠

ينهض بأعباء البطولة ، فأصبح من لا مكان ، وليس له تاريخ ، ولا وجه .وبطل هذه أوصافه لا يستحق أن يكون بطلا ولكن نفسية البطل هنا مهزوزة نادمة على ما فعلته ، وكان لها الا تسافر . وكل ما في القصيدة يؤكد ذلك «فالتاريخ مستنقع» ، والأرض حزينة ، والرجال يلويهم عبث الظلال ، والشاعر متثائب ، وضجر وحزين . وبلا رجاء في داخله ، وليت القصيدة وقفت عند هذا الحد ، بل سرت هذه النظرة التشائمية والخور في القوى على المستقبل « سأكون لا جدوى » سأبقى دائما من لا مكان « الضوء يصدمه والسأم وآلاف السنين ، فالمستقبل لديه وحل وطين ، وكأن الحياة تكرر نفسها على مدى الأيام

ونموذج آخر من نماذج التكرار « لسعدي يوسف »

مزقت قلبي
صوتك الدامي يمزقه كخنجرك الصدى
وحشية الأعماق فيه
مزقت حتى الجرح حتى لفحة الشوق الجري
لأكاد احتضن التراب امرغ الأحداق فيه
لأكاد أحضر باليدين على فؤادي مقلتين
لأكاد أصرخ دون صوت دون صوت دون صوت
يا قلبي الحجري يا متلصص الخفقات يا زين المقاهي
ابصر

في هذا النص أكثر من شكل للتكرار، فالفعل « مزقت » ثم شبه الجملة « فيه » وتكرار « حتى » و« لأكاد » و« دون صوت » و صيغة النداء بـ « يا » وقد لا نحس بهذا التكرار الا اذا اطلنا النظر في النص . فالشاعر مقتصد وغير مسرف بتكراره واستطاع ان يوجد تناسقا وتماثلا ممتازا فيما أورد من تكرار

فعلى مستوى التوازن العددي الكمي في التكرار كرر الفعل « مزق ، ثلاث

مرات ، وكرر « لأكاد » ثلاث مرات ، وكرر « دون صوت » ثلاث مرات وكذلك الأمر في صيغة النداء وردت ثلاث مرات

أما من حيث التتابع كرر « مزقت » في ثلاثة أشطر متتالية ، وكذلك الأمر في « لأكاد » وردت في بداية ثلاثة أشطر متتابعة ثم كرر « دون صوت » ثلاث مرات متتابعة في شطر واحد ، وكرر النداء ثلاث مرات متتابعة في شطر واحد

ومن حيث الكم هنالك توازن في المقاطع فالنداء ورد في مقاطع متكافئة الطول « يا قلبي الحجري » يامتلصص الخفقات » « يا زين المقاهي »

وقد أحدث هذا التماثل والتوازن ضبطا دقيقا في النقرات والوقفات وانسجام الموسيقى الداخلية لتوافق الجرس سواء في نهايات الأشطر أو في ايقاع الوقفات على الحروف المتشابهة والمتشاكلة في داخلها ، فمن نهايات الأشطر توافق الايقاع في « صدى » و« جرى » و« فيه » و« فيه » أو بين « يدين » و« مقلتين » في الشطر السادس وفي تشاكل الجرس في الحروف « الجيم » مجاورا لحرف الراء « في خنجرك » و« جرى » و« الحجري » وتكرار حرف « الحاء » بعد حرف « الألف » في احتضن و« احضر » و« أحداق » وتكرار حرف الصاد في « اصرخ » و« صوت » ومتلصص » و« ابصر » وكذلك حرف القاف

بالرغم من أن الشاعر قد لا يكون خطط لهذا التكرار وجاء له عفوا نتيجة لتدفق الانفعال وصدق التجربة لكنه يظهر وكأنه تكرار مدروس بدقة متناهية نجم عنه مستوى رفيع من الموسيقى الداخلية المؤثرة تهز أعماق النفس ، وتحدث استجابة عاطفية ، وانجذابا سريعا لا يمكن ايقافه

فاستطاع الشاعر بهذا الانسجام والتوافق نقل العدوى وتوصيل احساسه وتفاعله الداخلي للمتلقي حيث استطاع بالايقاع الخفيف والتأثير الموسيقي ازالة الحجب والحواجز بينه وبين الآخرين ، ونقل التوتر وأفرغ المعاناة بكل جزئياتها

« ونظرية التعبير» : تؤكد كثيرا على هذه الجوانب وقد يكتفي المتلقي بالتجاوب النفسي والمشاركة الوجدانية للشاعر ، والدلالة الفنية لا تتوقف في هذا التكرار على الجانب الايقاعي والموسيقى بل تتعداه الى دلالات كثيرة

فالشاعر في تكراره للفعل « مزقت » لا يريد وصف ما أصابه من تمزق بل ليوحي بأن ما يعانيه من آلام لا تطاق وعلى المخاطب أن يتوقف فلم يعد لديه قدرة على التحمل ، ويزيد منه تعميق هذه الدلالة استخدامه « حتى » التي توحي بأن الفعل بلغ غاية ما يمكن أن يبلغه من أثر ويزيد من تجسيم هذا المدلول تكراره « لأكاد » فهو على وشك أن يفعل ما لا يتوقع لشدة ما ألم به والتكرار يزيد منه تأكيد هذه المعاني والتنبيه اليها بشدة

وفي تكرار « دون صوت » ايحاء بأنه بدأ يلهث ولم تعد لديه قدرة على الصراخ ، أو لم يعد بحاجة لان يصرخ فما يعانيه ليس بحاجة الى دليل مادي ، وفيها أيضا ايحاء بالتناهي والتعب وفي الشطر الأخير يفصح الشاعر أن ما أصابه من تمزق كان نتيجة للملل والفراغ والضجر أو الانتظار « فمتلصص الخفقات » لها ايحاء بالانتظار الهادىء الممل « وزين المقاهي » لها ايحاء بالفراغ وقتل الوقت عبثا بلا جدوى ، وهو بذلك ينفي ان يكون ما أصابه لأثر فعل مادي وقع عليه ، وانما ترتب ذلك كله نتيجة أفعال واحساس معنوي

ونموذج آخر لنازك يختلف تماما عن النموذج السابق ورد في قصيدتها « صراع »

أحب. أحبِ. فقلبي جنون وسورة حب عميق المدى
واكره أكره قلبي لهيب وسورة مقت كبير كبير
أحب واكره حبي شقاء
أحب وأكره كرهي ألم
وأبكي وأضحك دمعي دماء

وابكي وأضحك . . ضحكي ندم[1]

والشاعرة في هذا التكرار المصحوب بمقابلة تكرار المتضاد المتناقض كما هو بين الكره والحب ، والضحك والبكاء حاولت تأكيد الطبيعة الانسانية وما يعتريها من مشاعر متناقضة وان هذا التناقض أمر مفروض لا غضاضة فيه ، وتناقض طبيعي نجده عند كل انسان سوي ولكن المعنى الايحائي لهذا التكرار له طابع خاص على دلالة نفسية كانت تعيشها الشاعرة حالة من الصراع وأزمة حادة عبرت عنها بعد أن تجاوزتها لكن آثارها بقيت لها انعكاسات على نفس الشاعرة فأرادات أن تعطي هذه الأزمة صفة العموم ، وانها حالة طبيعية يمر فيها كل الناس وفي نفسها لربما كانت تعي أنها ليست كذلك ، فجاء التكرار والتقابل بالتضاد على شكل رتيب وعلى نمط ما عرفه شعرنا العربي فيما سبق والرتابة لا تقتصر على التراكيب المكررة بل تمتد حتى تشمل بناء القصيدة وزنا وقافية ولغة وأسلوبا ولعل نازك نفسها مقتنعة ان ما أرادت التعبير عنه غير الذي ظهر في القصيدة وأنها كانت في وعي وحضور تام ، وكتابة القصيدة تم بشكل الى حد بعيد وان التكرار اعطى معنى الصراع والتناقض في النفس الانسانية ولكن لم ينقل لنا الاحساس الداخلي والتفاعل مع هذا الصراع ولم يستطع أن ينقل عدوى الاحساس بهذا الصراع الى المتلقي وتوصل التفاعل أو احداث الاستجابة

أما تكرارها لـ « أحب أحب » و« أكره أكره » فهو تأكيد على أن الكره والحب رغم تناقضهما فهما من الصفات الطبيعية التي نجدها في كل انسان ولا يعاب على الانسان أنه يحب أو يكره ما دام في نفس الوقت قادرا على الحب والكراهية

---

(١) شظايا ورماد ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ٤٨

الفصل الثاني

التقابل بالتناقض والتضاد

حينما تعقدت الحياة ، ولم تعد تتسم بطابع العفوية والبساطة التي كانت تتسم بها اضطر الشاعر المعاصر الى البحث عن أساليب أخرى أكثر تعقيدا من أساليب الشاعر القديم ، ليخلق صورا فيها معادل معنوي للتركيب الذي أصاب الحياة ، وفي هذه الناحية يكمن سر الاختلاف بين أسلوب التقابل والتضاد الذي استخدمه الشاعر المعاصر ، وأسلوب المقابلة والتضاد الذي استخدمه الشاعر العربي القديم

ففي الوقت الذي ركز فيه الشاعر القديم على عنصر الجمع بين الأضداد حسيا وفي اطار البيت الواحد معتمدا على مضمون الدلالة اللغوية للألفاظ يركز الشاعر المعاصر على العناصر الشعورية والنفسية ليعبر عن الصراع والاضطراب الذي يغزو المجتمع المعاصر مجسما بشكل حي فكرتي العدم والوجود ، الفناء والبقاء ، مستغلا بذلك مظاهر التناقض في الحياة والكون في تشخيص هذا التوتر

واذا كان الشاعر القديم يهتم بمظاهر اللغة كالنسج ، والصياغة ، ليفرغ بها طاقاته الشعورية ، وتجاربه الذاتية ، متخذا من تماسك النسج ، وصلابة تماسك الألفاظ ، دليلا على تفوقه على الآخرين ، فان الشاعر المعاصر يهتم بتصوير الكون من خلال نظرته للحياة ، ولذلك ابتعد عن صيغ القوالب الجاهزة ، واعتمد المباغتة والمفاجأةفي خلق المتعة والدهشة ، وتحقيق الاثارة ، فكان التناقض والتضاد وسيلةمن

وسائله التكنيكية ، وأساليبه الديناميكية في بناء القصيدة المعاصرة   ان الشاعر الحديث مضطر الى محاكاة التوتر النفسي للانسان ، ككائن غير مستقر السلوك ، بعد أن أصيب بالخيبة ، لشعوره بأن الآلة رغم ما لها من مزايا لم تستطع ان تمنحه الاطمئنان النفسي الذي حلم به بل أصبح مقتنعا بعدم مقدرتها على التعامل مع مشاعره بشكل ايجابي

ولذلك أصبح أسلوب التقابل بين المتناقضات من أهم عناصر الأداء الشعري الذي يتميز به الشاعر المعاصر ، فبواسطته اوقد التوهج الشعوري والعاطفي في الكلمات

فعن طريق المقابلة والمجاورة بين المتناقضات ، يخلق موقفا ايجابيا متماسكا أشبه بالتفاعل الايجابي بين قطبي الجاذبية المغناطيسية   لقد صاغ بالتناقض أشكالا متعددة من ظواهر الوجود وحقق تقدما فنيا في مجال تشكيل لغة القصيدة   ومن أمثلة الجمع بين المتناقضات ، ما ورد بقصيدة بدر شاكر السياب في قصيدته « أنشودة المطر »

مطر

مطر

مطر

وفي العراقِ جوعْ

وينثر الغلالَ فيه موسمُ الحصادْ

لتشبعُ الغربانُ والجراد وتطحن الشوان والحجر

رحى تدورُ في الحقول حولها بشر

مطر

مطر

مطر

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموعْ

ثمَّ أعتللنا ـ خوفَ أن نلامَ ـ بالمطر

مطر

مطر

ومنذ أن كنَّا صغاراً ، كانت السماء

تغيمُ في الشتاء

ويهطل المطر ،

وكلَّ عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوعْ

ما مرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوعْ

مطر

مطر

مطر . . .(1)

والشاعر قابل بين المتناقضات ، حينما كرر لفظة « مطر » وكرر مقابيلها « جوع » فالمطر رمز للعطاء والنمو والخصب ، والجوع دليل على القحط والعقم لسبب الفساد والاستغلال والظلم ، فهما صورتان متنافرتان ومتناقضتان جمع بينهما الشاعر ، ليوازن بينهما وبين الواقع الذي يشاهده في العراق

---

(١) أنشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب ص ٤٤٧

ويستمر الشاعر في تأكيد الفوارق ، وابراز عناصر التناقض ، من خلال المقابلات الأخرى بين عناصر الغنى والفقر ، فبين مقطع ومقطع ، وعبارة وعبارة ، يزداد هذا الواقع المتناقض اتضاحا وشمولا ففي الجانب الأول

المطر يهطل ، والغلال تنثر ، وموسم الحصاد يدق الأبواب ، والرحى تدور ، والشوان تطحن ، وأمام كل هذا صورة أخرى تناقضه كل التناقض

جوع يلف البشر في ذات الوقت الذي تشبع فيه الغربان والجراد « الدخيل » ودموع تذرف ، ورحيل يدق الأبواب ، وخوف يستشري

والقصيدة ليس وصفية ، ولا تنقل الواقع نقلا حرفيا مباشرا ، ولكنها تجمع بين المتناقضات ، لخلق واقع اختل فيه التوازن ، مثل ذلك الاختلال الذي يلف العراق ، مع ابراز العناصر الشعورية وتجسيدها ، فالقصيدة مملوءة بالتوتر العاطفي ، لعدم اقتصار التناقض على النواحي الجامدة ، لقد كان تناقضا شاملا للواقع الجامد ، وللعواطف والمشاعر ، وللّواعج النفسية

وهذه الرحى الدائرة ، والشوان التي تطحن ، تخلق مجالا واسعا للتأويل ، وتمثل دورة الزمن والفصول ، وتعاقب المظاهر الكونية نمو وخضرة ، وحصاد ، وذبول ، وما يصاحب هذه المعاني من نبضات الوجدان واهتزازات النفس

وهكذا يصور الشاعر بأسلوب بعيد عن المباشرة والتقرير والجمود ، واقعا متناقضا من خلال جمعه وتوحيده بين المتناقضات ، التي تفيض بها المشاكل في الحياة

وبدر شاكر السياب كثيرا ما يستخدم هذا الواقع في قصائده ، ويتعمد الجمع بين المتضادات كما في قصيدة « حفار القبور » و« الأسلحة والأطفال » والقصائد التي يضمنها مشاعره اتجاه الريف والمدينة

ويستخدم هذا الأسلوب ـ شاعر شاب ناشىء ـ هو أرشد توفيق

وطنُ الأثنتين

التسولُ والنفط

برقِ المسيرة والصمت

والفقر والأغنية

وطن الاثنتين

بينهما تولد الثورةُ ، المعصيهْ[1]

فالثورة لدى الشاعر تولد بين المتناقضات ، حيث تسود المجتمع العلاقات المريبة والمظاهر غير الشرعية التي تصاحب وجود المستغلين والمنتفعين والمتاجرين بقوت الشعب وتبرز هذه المتناقضات في الوطن العربي « النفطوالتسول » بشكل واضح قلَّ أن نجد له مثيلا في الأوطان الأخرى

ومن طرائق استعمال أسلوب التناقض لدى سعدي يوسف ، هذا التكرار المباشر الذي يستخدمه

مطراً فوقَ الشجر

مطراً فوق الحجر

مطراً فوقَ المطر[2]

والشاعر يوحد بين مدلول « الشجرة والحجر ، والمطر ، ليوحي بالشمول والعموم واستغراق الظواهر لجوانب الكون »

وبهذه الصورة يتأكد لنا أن الجمع بين المتناقضات ليس من شأنه أن يوحي

---

(١) قصائد مختارة على جعفر العلاق ص ٢٧٠

(٢) في شتاء سابع سعدي يوسف ص ٥٠

دائما بالاختلال والاهتزاز ، بل يستطيع الشاعر أن يوظفه للايحاء بمفاهيم أخرى غير الاختلال كما وظفه سعدي يوسف للدلالـة على الاستغـراق والشمـول ، ومماثلـة القانون العام الذي يحكم توازن الكون فالشجر يرمز للحياة والحجر لنقيضها ، والمطر هو العنصر الذي يربط بين الجماد والحياة وعلى هذا فالقصيدة ، كرؤية تقوم على التضاد والتنافر والتقابل ، فهي أشبه « بالعالم خندق للثـوار ، ومقهى للبغاء ، مقبول ومرفوض والأشياء مثل تقاطع الطرق بلا علامات لا تفرق أيها يؤدي للخير وأيها للشر للقتل أم النصر »[1]

ومن الصيغ الأخرى لأسلوب التناقض في القصيدة العراقية المعاصرة ، قلب التراكيب ، واستخدام أدوات النفي ، أو المجاورة بين صيغ النفي والاثبات ، مثلما ما جاء عند البياتي

ذات يوم جاءني

يسألني

عن الذي يموت في الطفولهْ

عن الذي يُولد في الكهوله

رويتُ ما رأيت

رأيتُ ما رويت[2]

ويقلب صور التراكيب ، وتقديم وتأخير ، خلق الشاعر صورا متناقضة كل منها يؤدي مفهوما مختلفا

فضمير الانسان حينما يموت مبكرا ، يقابل ضمير الانسان الذي يولـد بعـد فوات الأوان فكلاهما خلق جديد ، تترتب عليه ممارسة جديدة

---

(١) سجرة الغابة الحجري طراد الكبيسي ص ٤٤٧

(٢) سفر الفقر والثورة ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ٢ ص ١٤ ٢٧١

والصورة الثانية « رويت ما رأيت » فيها أخبار ، أما « رأيت ما رويت » فتحمل صيغة التوكيد للأخبار ، أكثر مما لو كرر الشاعر العبارة بنفس الضياغة دون قلب فالشاعر يؤكد مرة على أهمية الرواية وصحتها وفي الثانية يؤكد صحة الرؤية من خلال التقديم والتأخير وبالتناقض يحرك « ارشد توفيق » مشاعرنا للتفكر في صور التعاقب المستمر لظواهر الوجود

انها ساعةٌ تغربُ الشمسُ فيها

انها ساعةٌ تشرقُ الشمسُ فيها[1]

اشارة الى أن القانون يجب أن يكون ملزما الزام قانون الوجود لكائناته فالشمس تشرق وتغيب وفق نظام مستمر لا يتغير ولا يتبدل ، وبطريقة متعاقبة تمنح الشعور والاحساس بأهمية الزمن ، وما أحرى الانسان ان يسود القانون العام على الجميع دون تمييز ، وبلا فوارق ، فقد أصبح شروق الشمس مثل مغيبها

وقد يساعدنا تداعي المتناقضات على التعبير عن الحالات النفسية والشعورية ، ويؤصل الأبعاد السيكولوجية ، في العمل الأدبي وقد استخدم « حميد سعيد » هذا التداعي في قصيدته « تخطيطات حنا السكران على حيطان الذاكرة »

فلننس

اللحظةُ تغترف المنأى

ولننس

الأحزان تضيء الليلة

فلننس[2]

---

(١) قصائد مختارة علي جعفر العلاق ص

(٢) الأقلام عدد ٦ سنة ١٩٧٥ ص ٨

وصورة الأحزان التي تضيء الليل غير مألوفة الا في الشعر المعاصر ، ولها انعكاس نفسي ، يوضح سلوك الانسان الذي يحاول أن يهرب بالأحزان عن الواقع ، ولنازك استعمال مماثل اذ تقول

وكم مُدنٍ لا تُفسِّرُ كم قريةٍ مُضنية

ينامُ التناقُضُ فيها ويفترشُ الأودية

فمن فَرحٍ يتنهّد حُزناً ومن أغنية

تُذيعُ سكوناً طويلاً وممن ذكِرَ مُنسية(١)

ومحاولة التوفيق بين المتناقضات واضحة في «الفرح المتنهد حزنا» وفي «أغنية تذيع سكونا» ولعل هذه الحالة تشبه أفراح البسطاء ، وتجمعات الفلاحين وأفراحهم المفتعلة ، وأغنياتهم في الحصاد ، وجمع الغلة ، ولكنه فرح تشوبه رائحة الأسى ، ظاهره الفرح وباطنه الحزن ، على المجهود المضاع الذي يذهب للعمد والسادة ، ولا يصيب اليد التي تعبت فيه الا النزر القليل ، وهكذا تصبح أفراح الذين لا حول لهم ولا قوة ، أداء بلا روح ، فتفقد الأغاني طعمها ، والعيون بريقها ، لتنسكب في الأفراح تلك الصور المأساوية ، التي يفضي بها مجتمع القرية من تطاحن وطبقية واستعباد واستغلال

ويقف الجواهري أمام أسلوب التقابل بالتضاد وقفة طويلة ، ويحاول أن يوفق بين استخدام الاقدمين لأسلوب المقابلة بالتضاد اللغوي القائم على الطباق ، بين أسلوب التناقضَ المبني على أساس تصوير التفاعل العاطفي ، والتوتر في الاحساس والمشاعر ويوفق في الجمع بينهما ، دون ان يخل ذلك ببناء القصيدة المعاصرة أو يفقدها عصريتها وتبقى قصيدته « ما تشاؤون فأصنعوا » بناء شامخا ونموذجاً حيا للقصيدة العمودية المعاصرة التي يتبلور فيها دور التقابل بالتناقض والتضاد

(١) شجرة القمر ديوان نازك الملائكة جـ ٢ ص ٤٥٥

بالايحاء ، والدلالة بالمعاني والقيم الشعورية والتدفق الوجداني للعواطف ، والتقابل بين التضاد اللغوي الموحي بالايقاعات ، والتقسيم الكمي المثير في وقفاته ، واستراحاته ووقعاته النغمية المبهرة ، للتناسق في طول العبارات

ما تشاؤون فاصنعوا	فرصةٌ لا تضيّعُ
فرصةٌ ان تحُكموا	وتحُطوا ، وترفعوا
وتُدلّوا على الرِّقاب	وتُعطوا وتمْنَعوا
ما تشاؤون فاصنعوا	لكمُ الأرضُ اجمعُ
لكمُ النـاسُ اكتع	من ذويهِمْ وأبصع
ما تشاؤون فاصنعوا	الجماهيرُ هطّع
ما الذي يستطيعهُ	مستضامون جُوّع
ما تشاؤون فاصنعوا	كلُّ عاصٍ يُطوَّع
فشبابٌ يخيفكمْ	للمطاميرِ يُدفع
وضميرٌ يهُزُّكمْ	بالكراسي يُزعزعُ
ولسانٌ ينوشُكمْ	بالدّنانيرِ يُقطَع
ما تشاؤون فاصنعوا	جوِّعوهم لتشبعوا
ضيّقوا ما استطعتمُ	من خِناق ووسِّعوا
ما نهبْتمْ فوزِّعوا	للحواشي واقطِعوا
عن ذويكم وعنكُم	الدساتير تدفع
القوانين شِرعةٌ	بحراب تُشرَّع
والأراجيفُ شرُطة	والتّقاريرُ مِدفع
والسجونُ المزمجرا	تُ قِطارٌ مُدرَّعُ
والتأويلُ في القضاءِ	بلاءٌ مبرقَع
كاذبٌ من يُخيفكم	بعِظاتٍ ويصْدع

ويريكمْ مَصارعا لطغـاةٍ تصرّعوا
حسبِـوا الليل مركباً فاذا الفجـرُ يطلُع
واذا الـدَّربُ مُوصدٌ واذا الـرّيح زعْزع
واذا كلّ روضةٍ ازهـرتْ امس بَلقع[1]
لكم الجـنُّ تهرعُ مثلَما الأنسُ تخضع

فالتكرار الموقع الخفيف ، وتقابل الأضداد والمتناقضات والتناسق الكمي للمقاطع ، من حيث الطول والسخرية الموجعة ، أعطت للقصيدة روحا معاصرة ، ومنحتها كل الأبعاد الفنية نغما ، وايقاعا ، وصورا ، وفيضانا شعوريا ، يعمق الاحساس الانساني ، ويوقظ كوامن مشاعره ، ويستدر عواطفه للثورة والانفعال

واذا كان المقصود ، بالطباق مجرد وجود لفظين متنافرين في الدلالة فالتضاد اللغوي قائم بين « تحطوا وترفعوا » و« تعطوا وتمنعوا » (عاص) و« يطوع » و« جوعوهم لتشبعوا » على معادل له في الواقع تناقض فعلي بين طبقات الشعب حاكم ومحكوم

والتناقض في الصور متوفر بالضمير الحي الذي تزعزعه الكراسي ، والألسنة التي تقول الحقيقة ثم تقطعها الدنانير ، وبين القوانين المشرعة والحراب المشرعة ، وبين النهب من الشعب والتوزيع للحاشية والأعوان ، وبين الجماهير البطح والشباب الذي يخيف الحكام فالتناقض لم يقتصر على الجوانب اللفظية ودلالة التركيب بل استعان بأسلوب السخرية الموجعة من خلال ألفاظ موسيقية تحمل مدلول تكليم واثخان على تصوير واقع والمقابلة بين التضاد اللغوي ، والصور المتناقضة ، والمقابلة بين التقسيم الكمي للأبيات ، منحتنا ايقاعات راقصة على حد خناجر مسنونة مسلولة

---

(١) ديوان الجواهري المجموعة الكاملة جـ ٢ ص ١٢٨

وبهذه المفارقات والموافقات المتقابلة ، يتضح موقف التحدي والتمرد ، وتتبلور حدة الصراع القائم بين الحاكم والمحكوم ، تكتسب القصيدة قيمتها الفنية ويصبح للتناقض ايحاء وايقاع مثيرة للاحساسات والحواس

وللجواهري كثير من الأبيات والمقاطع والقصائد التي ينجح فيها باستعمال التناقض الموحي ، ويؤكد أن مفهوم المعاصرة والحداثة هو في أسلوب التعامل مع اللغة وفي أسلوب تناولها وليس في شكل القصيدة عمودية أو حديثة

الفصل الثالث

إهمال أدوات الربط والوصل اللغوية

ان الشاعر المعاصر لم يعد يهتم بجمهوره كما كان يهتم الشاعر العربي القديم ، الشاعر القديم كان يهمه أن تنال قصيدته رضا الجمهور واستحسانه من خلال أول انشاد لها وكان يحرص على تحقيق التجاوب فينشد وهو يتطلع الى قسمات المحيطين به لذا اعتمد بشكل مباشر على تصوير الجوانب الحسية التي يسهل ادراكها بسرعة ، وحرص على ترابط الصور والتراكيب ترابطا فكريا ليعفي السامعين من صعوبة المتابعة الذهنية ، فيحصل من وراء ذلك على رضائهم واستحسانهم أما الشاعر المعاصر فهو يكتب الشعر ليقرأ ، أكثر منه لينشد في المحافل ولم يعد يحفل بالجمهور العادي ، وبدا شبه منعزل عن عامة الناس الذين لم يعد يواجههم في المحافل ، فهو يتعمد الصعوبة والغموض ، ليشد القارىء الى قراءة قصيدته المنشورة في الصحف والدواوين مرتين ، أو ثلاثا ، ليستنفذوا كل ما تحمله من طاقات شعورية ، وليتمكنوا من كل المعاني التي تحملها ، وصار الشاعر المعاصر يوظف شعره لأداء مهام اجتماعية وتعليمية تتطلب أحيانا أن تكون غامضة لذلك اعتمد على الصور الذهنية ، وتعمد الاقتصاد في استعمال الروابط ، وأدوات العطف والاستئناف وأهمل بعض الشيء استخدام ثم أو الواوات والفاءات ، وربما تعمد اسقاطها ، الا فيما ندر

ويعزو الدكتور « علي عشري » ذلك الى تأثر الشاعر المعاصر والقصيدة

المعاصرة بأسلوب التعبير الرمزي والسريالي ، واتجاهاتها الفنية ، حيث كان يرى الرمزيون والسرياليون ان الجمل ينبغي أن تتوالى آليا كما وردت بالذهن ، دون أن يتدخل الفكر في ربطها وتنظيمها[1]

وقد شكل الاقتصاد في استخدام أدوات العطف والربط سمة فنية وظاهرة شائعة في الشعر العراقي وصرنا نقرأ لبعض الشعراء قصائد كاملة لا نلمح فيها مثل هذه الحروف الا فيما ندر ،وشاع استخدام هذا الأسلوب بكثرة ، وهذا « حميد سعيد » من الشعراء الذين عرفوا باستخدام هذا الأسلوب في بناء قصيدته ، ومن قصائده هذه التي تتبلور فيها بشكل بارز هذه الظاهرة قوله

أسرى بن غضب الوجد العربي الى مدن النار

حملتني ريح الثورة

باقة أزهار شوكية

القت بي في افياء المدن الكبرى

لفظتني

عدت غريبا

لم أتعود أفياء المدن الكبرى

أو غرف المسؤولين

عرتني افياء المدن الكبرى

سلبتني أثوابي

لافتة الجرح القادم من عام الثورة

---

(١) انظر بناء القصيدة العربية الحديثة على عشري زايد ص ٦٦

أشهد يا زمن الزعم غرور الأعراب

لن تتسلق أشواك الصحراء حرير السرير الوردية[1]

والشاعر لم يستخدم من أدوات الربط الا « أو » ومرة واحدة واستعاض عنها بالربط الذهني للأفعال ، وعلى انسياب الصور والأفعال ، وتتابعها ، ولذلك فقدت القصيدة كثيرا من الموسيقية التي ألفناها في القصيدة العربية العمودية وقد كره القارىء مثل هذه القصائد ولم يستسغ موسيقيتها بعد أن تعود زمنا طويلا على سماع الانسياب النغمي في القصيدة العمودية ، وتطبع عليه وعزى البعض نفور القارىء العادي من القصيدة المعاصرة الى هذه الأسباب يقول أحدهم فموسيقى الجملة عند حميد وغيره من الشعراء الشباب لا تتصل من قريب أو بعيد بالرنين الذي عهدناه ، أو الايقاع المسموع الذي اعتدناه عند شعراء العامود ، ومن هنا وجدنا بعض قارئي الشعر ومتذوقيه يضيقون بالشعراء الشباب . . لخلو شعرهم مما اعتادوه والفوه من رنين وصخب ، وربما كان اتصال سياق العبارة واطراد تتابع الجمل الفعلية دون وقفة أو استراحة عند نهايات الجمل والعبارات ، سببا آخر فيما تحسه الأذن العربية من ثقل وجفاف ظاهري[2]

ومن النماذج المشابهة ما جاء عند شفيق الكمالي

عيون حبيبي تلسعني

تحفر وشماً نارياً

يجعل كل مساحات الجسد المسعور شفاها[3]

---

(١) لغة الأبراج الطينية حميد سعيد قصيدة الثورة من الداخل ص ٥

(٢) دراسات نقدية في النظرية والتطبيق محمد مبارك ص ١٦٤

(٣) هموم مروان وحبيبته شفيق الكمال دار الأداب بيروت ص ٢٢

وهذا الإلغاء لأدوات الربط ، كثف اللغة عند شفيق الكمالي ، وجعلها مركزة الى أبعد الحدود ، وهو تركيز مقصود ليخلق في القصيدة معادلا شعوريا للواقع . فالقصيدة خالية من أدوات الربط والعطف خلو الحياة لديه من الروابط الانسانية مع الجنس المقابل والقصيدة مركزة مثل حياة الشاعر ، جافة يحيط بها العطش والحرمان من كل الجهات

وفي قصيدة « مجابهة » لعبد الرزاق عبد الواحد أبعاد نفسية وشعورية وموضوعية يستفيد الشاعر فيها من إلغاء هذه الروابط للتعبير جيدا يقول

هدمتُ اسواري

ثقبت عيني بأظفاري

حفرتُ لحمي كلهُ

مزَّقتُني

خرجتُ من أغوار اغواري

يا ريحَ كل الكون

يا نار كل الكون

تسلقي جميع أشجاري

تجرأي

اني حسيرٌ

نازفٌ

عاري

أشدُّ حدَّ الانتحار كلَّ أوتاري

بحرٌ من النيران والرياح

صدري يعلو

تصعد النيران

يعلو

تصعد الرياح

ألقيتُ سهامي

انشقَّ صدري هائلَ الجناح

وانسدَّ

لا نارٌ

ولا رياح

الضوء يهمي منهُ

يهمي الضوء

يهمي [1]

لقد أراد الشاعر أن يوحي بالتوحد والتماسك ، ليشكل موقفا منسجما مع تجربته شكلا ومضمونا ، أراد أن تكون القصيدة شيئا مساويا لتجربته ما دام موقفه يتطلب التماسك والوحدة والظهور أمام الآخرين كأنه سد واحد ليس له أجزاء ولا أعضاء تشكل مركز ضعف ، فالقصيدة كلها اذن كلمة واحدة ، والدليل انه ليس بين تراكيبها ما يدل على أنها مجزأة ، فلا حاجة لاستخدام أدوات الربط والعطف

(١) خيمة على مشارف الأربعين عبد الرزاق عبد الواحد ص ٨٠

وبهذا تتعادل وحدة بناء القصيدة في وحدة الموقف الشعوري

والشاعر ذاته يعود مرة أخرى ليقلب التجربة ويصبح المعادل الموضوعي مختلفا تماما في قصيدة « الدوار » للمعادل الموضوعي في قصيدة « التجربة »ولنرى ذلك

سيداً كنت

ربّاً ثقيلَ السلاسلِ

عبداً

الهاً

ذبيحاً الى الجذر انزف كلَّ دمي

قاتلاً

غائباً

حاضراً

دارَ بي الكون

درتُ بهِ

كنت أغرقُ اغرقُ في شفتيكِ

انطفأتُ

اشتعلتُ

يداي على كتفيك تشدّان عريهما

مفعماً كنتُ

تملأُ كلَّ فمي شفتاكِ

شربتُ الجحيم باجمعهِ

دختُ حتى قراري

ترنّح حتى دمي

امتلأتْ مقلتاي دخانا

تعثّرت مشتعلاً

كنتِ تنأين

تنأين

زوبعةُ النار تأكلني

انهمرتْ سحبي كلها

انطفأتْ جذوتي

أخلدتْ

عدتُ رباً ثقيلَ السلاسلِ

منجرداً

حاضراً

قاتلاً

درتُ بالكون

القيتُ ظلي عليه

تعملقتُ

عدتُ لنفسي

الفيتُني حطباً حائلَ اللون

ارتوي الى نبع نارِكِ

التمس الدفء

افزع من برد أيامي الآتية[1]

والشاعر في هذه القصيدة ينسى تماما أن في اللغة أدوات عطف وربط واستئناف، فيرسم صورا منفردة يجمعها في مقطع ، ثم يشكل منها وهي مجتمعة صورة واحدة والقصيدة لوحة لعاطفة غريزية وممارسة لهذه الغريزة بشكل لا أرادي أراد أن يتخلص من مسئوليتها ليظهر بريئا ، وانها حالة شعورية عاطفية تظهر فيها الدوافع الحيوانية ، على حقيقتها أقوى من الدوافع العقلانية والسبيل الى التنصل من مسؤوليتها أن يظهر مظهر الذي لم يكن يتصرف بوعي ، وانما بالعراء هو سيد لأنه البطل في الرواية ، وعبد لأنه مدفوع بشهوته ، حاضر وغائب ، وقاتل ومقتول بالغريزة الثائرة في دمه ، يدور بها وتدور به ، يشتعل وينطفيء ، وما أن يفرغ هذه الجذوة فانه يبرد ، ويعود على حقيقته ليس فيه شيء منها فهي حالة أشبه بالدورة ، والدوار ، والانسان فيها لا يسيطر على مشاعره ، بل تبدو قواه العقلانية مشلولة ومراكز التفكير معطلة لذلك يكون الموقف مهزوزا ، فلا بد اذن من الشعور أن اللغة مهزوزة ومفككة تفتقر الى أدوات الربط والوصل ـ شعوريا ليس غير

ومن الشعراء المعاصرين الذين اقتصدوا بهذه الروابط الشاعر فاضل الغزاوي في قصيدته « الضياع »

ـ ماذا تفعلُ في هذا الليلِ المظلم يا عبد الله ؟

ـ أشعلُ كبريتاً

---

(١) خيمة علي مشارف الأربعين عبد الرزاق عبد الواحد ص ٩٣

- هل تبحث عن شيء

- ابحث عن نفسي

- سقطتْ مني في الظلمةِ حيث تراني

- هيا انهضْ يا عبد الله

- كل ثقاب العالم لا تكفي

- لتضيء ظلامَ الليلِ الى نفسِك[1]

وقد استعان الشاعر في وصف تجربته بلغة الحوار، التي ساعدته على أداء بعض مهام الربط من خلال تعدد الأصوات ، ولم نحس بثقل التراكيب ، ولا الجفاف الموسيقي الذي لمسناه في غيرها من القصائد لأن لغة الحوار قامت مقام هذه الأدوات في ربط المعاني والتراكيب وكذلك قصر جمل الحوار تساعد الشاعر على الاستغناء عن أدوات الربط دون اخلال

(١) الشجرة الشرقية فاضل العزاوي بغداد ١٩٧٦ ص ٥٥

الفصل الرابع

التقطيع والبتر

وهما ظاهرتان جديدتان ، لا يستطيع قارىء الشعر العراقي المعاصر الا أن يقف بهما لشيوعهما بكثرة لافتة للنظر . ولقد عرفنا في الشعر العربي القديم أسلوب « الحذف والإضمار » في عناصر التركيب اللغوي ، كالفاعل والمفعول ، أو الخبر وغيرها من عوامل الرفع والنصب ، ولا زال هذا الأسلوب شائعا في الشعر الى يومنا هذا ، بشكل موح مؤثر غير أن الشاعر المعاصر لجأ الى أسلوب التقطيع والبتر ، ولم يكن يقصد منه اخفاء هذه العوامل ، أو اضمارها ، وانما استخدمهما في أغراض ومهام فنية أعطت لغة الشعر كثافة وتركيزا في الدلالة والافصاح عن القيم الشعورية ، وتلوين المعنى ، وأحيانا قلبه الى ما يشبه الاسقاط للمعنى الظاهر ، اضافة الى ما يصاحب التقطيع والبتر من اثارة للخيال ، وتنشيط لعوامل التأويل، والايحاء ، حسب قوة استخدام الشاعر لهذا الأسلوب وبراعته في ذلك وفي التقطيع يستغل الشاعر الناحية الصوتية والشكلية للمفردات والتراكيب في تجزئتها الى مقاطع ، أو الى حروف صوتية ، ونبرات ، تزيد في قدرة الألفاظ على الايحاء ، ويصبح لها شكل جديد في اللفظ والقراءة ، له ايحاء وتوهج نستخلصه من مدلول السياق ، ومن نمط التقطيع الصوتي وايحائه وأخيرا من خلال الشكل الذي يتم عليه

---

(١) ينظر بناء القصيدة العربية الحديثة الدكتور عشري زايد ص ٥٨

تسطير هذه الأجزاء والمقاطع على الورق ، كل هذه الايحاءات تضاف الى مدلول اللفظ بعد استخدامه في القصيدة اضافة لما يحمله من قيم شعورية ، ومعاني تراثية وموضوعية ، وعلى ضوء كل ذلك يتم تقييم قدرة هذا الاسلوب الجديد من الوجهة الفنية

وليس كل تقطيع للشعر يمكن ان يمنحنا هذه الدلالات والابعاد مجتمعة ، وانما يتوقف الأمر على قدرة الشاعر وبراعته في اجادة هذا الأسلوب والتمكن من النهوض بما يستلزمه من وعي وادراك

ومن الاستخدامات الجيدة لأسلوب التقطيع في الشعر العراقي المعاصر ما ورد بقصيدة بدر شاكر السياب « الأسلحة والأطفال »

عصافير ؟!
بل صبية تمرح

واعمارهم في يد الطاغية ؛

والحانها الحلوة الصافية

تغلغل فيها نداء بعيد

« حديد عتـ يق

رصا . . . . ص

حديـ . . . . ـ د[1]

وقد مهد الشاعر لأسلوب التقطيع هذا الذي نراه في «عتـ . . يق» ورصا . . . ص وحديـ . . . . ـ د » بقوله « تغلغل فيها نداء بعيد » التي هيأت جوا لاستقبال التقطيع ، وكأنه تمثيل أو ترجيع لهذا النداء البعيد ثم يستغل الشاعر حروف المد ، « الياء » و« الألف » ليزيد من طواعية الألفاظ على المد ،

---

(١) انشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب ص ٥٦٩

وتعميق أثرها النفسي من خلال مد النطق بها مدا يوحي بثقل الكلمات وأثرها الكئيب في النفس ، فهدف التقطيع التشديد الصوتي لنطق الألفاظ بما يساعد على تفجير الايحاء بالثقل والكراهية ، وبعمق هذا الاحساس من خلال وقع الكلمات المقطوعة

ويستخدم « ياسين طه حافظ » التقطيع بنجاح في قصيدته « العربات »

ال ع ر با ت الـ سبع

تمشي

تتعقب وجهي

مثـ قلة بالنفط ، وبالقهوة والسكراب

وأوراق الدائرة المنقولة والبشر الملفوفين بأكياس

ال ع ربا ت الـ سبع

تأخذ وجهي حين تمر من الباب

السبت السبت السبت السبت السبت السبت[1]

وتقطيع « العربات السبع » الى حروف واجزاء صوتية ، ومن ثم تكرارها وتكرار « السبت » وتعدد الحاجيات المنقولة من « القهوة » و« السكراب » و« الصحون » و« الأوراق » و« البشر »

أراد الشاعر من خلال هذا التقطيع غرس مفهوم التتابع والتعدد ، الذي اتسمت به الحاجيات اليومية للإنسان المعاصر بشكل أحال الحياة الى رتابة مملة ، وحجب عن الحياة اليومية المتعة ، لانشغال الإنسان بهذه الحاجيات التي انهكت قواه

---

(١) قصائد الأعراف « ياسين طه حافظ » ص ٨٥

في ظل المدنية الجديدة ، والتي اكتظت بنتائجها الشوارع بالبشر ، وتعددت أنماط السلع وحاجياتها ، وتعقدت الحياة اضافة الى أن الشاعر أراد أن يعبر بهذا التتابع عن استمرارية إيغال الحياة بالتعقيد ، وازدياد مظاهره يوما بعد يوم ، ويحاكي فيه المسير ، وتعقب قسمات الزجه التي تجسد ضجر الانسان وضيقه بهذه الحياة المعقدة

ويستخدم الشاعر أسلوب التقطيع أيضا ، في قصيدته « شوق إلى روح بابل » حيث تنتهي المقاطع بالتقطيع على الوجه التالي

سودتها الدروب ، وكل وجه في دروب

البحرُ غاضب

ما زالت ترجو البحر ؟ أي الحلم حلمُك ايها

ـ المنسى ـ أين آلهةُ السواحل ؟

ق

د ح

ت

ك ر

س ص

و با ت

ة

ب

ل(١)

وهذا التناثر الذي أصاب حروف الألفـاظ وجزّأها ، يوحـي حقـا بالتناثـر والتبعثر والتلاشي ، ان رسم الحروف بهذه الطريقة متعمدا ، لاقناع القارىء بمفهوم الكنه الشعري الذي يقصده ، والذي دفعـه الى خلـق معـادل موضوعـي للتبعثـر والتكسر ، وما أصاب الروح الحضارية لبابل ، وقتل اشعاعها ، بتكسير الحروف المشابه لتكسير زجاج القدح وهو رمز لصوت لبابل الحضاري

غير أن الموضوعية تفرض نفسهـا وتتحفـظ على أسلـوب الشاعـر ، وتجزئـة الحروف على هذا الشكل الذي نراه تأنفه طبيعة الشعر وحيث يفرض هذا القطع حضورا في الوعي وانصراف الشاعر اليه يصـده عن تحقيق كثـير من الاشعاعـات الطبيعية البعيدة عن التكليف

وللشاعر قصيدة أخرى « تجربة في الموسيقى » تناولها « الدكتور علي عشري » في كتابه « بناء القصيدة العربية الحديثة »

وتشكل ظاهرة التقطيع انحرافا خطيرا في ديوان الشاعر « قحطان المدفعي » الموسوم بـ «فلول» حيث يصعب تشـخيص أبعـاده الـدلالية ، ويفقـد القطـع كل ايحائه على يد هذا الشاعر الذي اتجه بالقصيدة نحو البنـاء الهنـدسي المجـرد عن كل روح فنية . وتلاعب بتقطيع الألفاظ وتدويرها ، حتى ليخيل الى القارىء أنه يهزأ ويسخر وقصيدته « صورة سرية » تشهد على هذا

وبجمر مقلتي

ارمي

ك

---

(١) قصائد الأعراف ياسين طه حافظ ص ١٣

لاثوبك

البارد
لا صدرك

الشارد

يحمي

ك

وأرمي

ك

فلاستر

الزمان

يحمي

ك

ولا بعد

المكان

يقي

ك

ولانثا

ر الورد

من في

ك

ولاست

رفت

نت

ك

تقي

ك

سأصبو

وبجمر مقلتي أرميك [1]

والقصيدة في ذاتها تميل الى طابع النثر أكثر من طابع الشعر وخصائصه ولا ندري ما الذي دفعه الى تقطيع القصيدة بهذا الشكل ، وكان يمكن كتابتها بشكل يجعلها أكثر ايحاء

وبجمر مقلتي أرميك

لا ثوبك البارد

لا صدرك الشارد يحميك

أرميك

فلا ستر الزمان يحميك

---

(١) فلول قحطان المدفعي ص ١٩

ولا بعد المكان يقيك

ولا تناثر الورد من فيك

ولا سر فتنتك

تقيك

سأصبو

وبجمر مقلتي ارميك[1]

غير أن الشاعر بتقطيع الألفاظ ، أحال معاني القصيدة وبناءها ، الى ركام من حروف وأجزاء ، ابتعدت عن خطوط الشعر العامة ، وعن روحه وقالبه

وللشاعر محاولة أخرى أقل تطرفا

لو أن بغداد مبنى من زهور[1]

الطرقات

السود

أغصانها

البيوت

أوراقها

تدر السماء فيها لؤلؤا منثور

---

(١) فلول قحطان المدفعي ص ٢١

لو أن دجله مسعى الفضه الشائبه

تمخر عبر الجنوب

الكث

الضباب ليسقط

الغبار عائدا

تصعد و

ر

يقا

ت

در

ير

ا

ت

با ر د ة[1]

وعندما يصبح التقطيع على هذه النحو من التطرف والمبالغة ، لا يبقى له أي ايحاء ، ولا مقومات فنية ، بل يقترب من مستوى اللعب

أما البتر في الشعر العراقي فنوعان

١ ـ بتر الألفاظ والتراكيب

---

(١) فلول قحطان المدفعي ص ٩

٢ ـ بتر المعاني

ويتلخص بتر الألفاظ والتراكيب بأن يقوم الشاعر بحذف جزء من اللفظ أو العبارة واسقاطه ، وغالبا ما يترك نقاطا وفراغات تشير الى هذا الجزء المبتور ، لكي يمكن تشخيصه وتحديده ، خاصة اذا كان اللفظ المبتور قد ورد سابقا في سياق القصيدة ، والشاعر يكرره مبتورا ومن هذا النوع ما ورد في قصيدة بدر شاكر السياب « نهاية » فالشاعر يكرر كلمة « سأهواك » التي وردت في عبارة قالتها حبيبته « سأهواك حتى تجف الأدمع في عيني وتنهار أضلعي الواهية » ويصدقها بدر ويحسب أنها ستلتزم بذلك ، غير أن الأيام تمر ، فتتنكر الحبيبة لما وعدت ، وتنسى ما قالته ، في حين يبقى قولها « سأهواك » ينبض في ذاكرة بدر ودمه

« سأهواك حتى » نداء بعيد

تلاشت على قهقات الزمان

بقاياه في ظلمة في مكان ،

وضل الصدى في خيالي بعيد

« سأهواك حتى سأهوى » نواح

كما أعولت في الظلام الرياح ،

« سأهواك حتى سـ » يا للصدى

اصيخي الى الساعة النائية

« سأهواك حتى » بقايا رنين

تعدين دقاتها العاتيه ،

« سأهواك » ماأكذب العاشقين !

« سأهوا » - نعم تصدقين[1]

لقد تغير معنى « سأهواك » في نفس بدر ، وأصبح طعمها مرا بعد أن فقدت عنصر الوفاء ، وصارت « بقايا رنين » و« قهقات » و« نواح تعوله الرياح » ويتعجب الشاعر لسرعة تغير القلوب ، ونسيان الوعود ، ولذلك في المرة الأولى لم يشأ الشاعر أن يكرر « سأهواك » بل بتر « أهوى » ، وابقى حرف السين منها فقط ، لأنه لا يريد أن يلفظها ثم يفصح بدر عن كذب المدلول فيبتر « كاف الخطاب » الذي كان يشير اليه ، ويترك لها كلمة « سأهوا » مطلقة المدلول ، لتضاف الى كاف خطاب آخر ، يشير الى غيرة ، ليؤنبها - ويقصد من ذلك الاشارة الى أنها سريعة الهوى لمن هب ودب ، وهكذا استطاع الشاعر عن طريق البتر أن يغير ايحاء اللفظ ومدلوله حيث كانت سأهواك تشير الى بدر ، ثم أصبحت مطلقة تشير الى صفة مرذولة لا ترتضى

ويستخدم بدر البتر في المقطع التالي فيبتر لفظة كاملة ويسقطها

أحقا نسيت اللقاء الأخير ؟

أحقا نسيت اللقاء . . . ؟

أكان الهوى حلم صيف قصير

خبا في جليد الشتاء ؟

خبا في جليد

فضل الصدى في خيالي بعيد

« خبا في جليد خبا في جليد »[2]

---

(١) أزهار وأساطير ديوان بدر شاكر السياب ص ٩٠

(٢) أزهار وأساطير بدر شاكر السياب ص ٩٢

والبتر واضح في عبارتين حيث . حذف من الشطر الثاني «الأخير» وحذف من عبارة « خبا في جليد الشتاء » « الشتاء » لاعتقاد الشاعر أن المعنى لا يحتمل تكرار لفظي « الأخير » و« الشتاء » مرة أخرى ، فبترهما من السياق عندما أراد تكرار ذات العبارات ، ليشير ان المقصود حدث النسيان للقاء ، وبرود العاطفة ، أما « الأخير » و« الشتاء » فمدلولهما ثانوي بالنسبة للشاعر ، فحذفهما ليحقق كثافة العبارة وتركيزها وما يتطلبه أسلوب التهكم ومن الشعراء الذين استخدموا البتر بنجاح عبد الرزاق عبد الواحد حيث يقول في قصيدته « أصابع الخوف »

لا

أتوسل لا

وتجمعتُ كل بعينيً

اجنحتي كلها عند صدركِ

كلُّ طمأنينتي عند صدركِ ترقدُ

ابتهل الآن ان تصمتي لحظة

لحظه

كل شيء سيئـ

صرخت

كفناً أبيضاً ابيضاً صار جلدي من الخوف[1]

وبتر عبارة «كل شيء سيئـ . . .» له ايحاؤه ، فالعرب تميل الى الايماء ، والاخفاء لديها أبلغ من التصريح ثم إن الشاعر ترك لنا حرية اكمال العبارة باللفظ

---

(١) خيمة على مشارف الأربعين عبد الرزاق عبد الواحد ص ١٤٨

الذي نراه يحقق المعنى ، وينسجم مع مشاعرنا ، والتفاعلات التي تركتها القصيدة فينا وهي تحتمل الفاظا كثيرة مثل « ينتهي ، ينكشف ، يندمل ، يندثر » ويستخدم « سعدي يوسف » البتر ، في قصيدته « عبور الوادي الكبير » ويوظفه في أداء مهمة أخرى

يا أرضنا المشتراة المباعة ، والمشتراة المباعة ، ثانية

أنت يا وجه من يتذكر منا شهادة ميلاده

بعدنا عن النخل

ها هي شمس القرى تمنح النخل غابا من الريش أحمر

ها هي شمس القرى تمنح النخل غابا

وها هي شمس القرى

ها هي

ها هي

ها

هي . . .[1]

---

(١) مهرجان المربد الشعري الثاني/ وزارة الاعلام العراقية ١٩٧٢ ص ٦١

والشاعر يريد بهذا البتر ، آن يؤكد كل ما حوله ، وكل ما يراه ، وأحلامه وتصوراته ، من خلال الضمير « هي » الذي يرمز به الى مدينته ، وبهذا التدرج بالبتر شيئا فشيئا ، يريد الإيحاء لنا أنه مستعد لأن ينسى كل شيء الا مدينته ، وكيف ينساها ، « وها هي » قريبة منه ؟ وحتى لو قطع واعدم ، فآخر ما يمكن أن يودعه في الحياة « هي » التي ليس له أغلى منها

وبدر شاكر السياب استخدم من قبل نفس البتر من حيث الشكل ، وكان بترا موحيا أيضا ، في قصيدته « الوصية » التي كتبها لزوجته

لا تحزني ان مت أي باس

ان يحطم الناي ويبقى لحنه حتى غدي ؟

لا تبعدي

لا تبعدي

لا [1]

وهذا البتر يوحي لنا بمدى تعلق الشاعر بالحياة كما يوحي بالأفكار التي كانت تراوده فلقد كان الشاعر واعيا ـ كل الوعي ـ عندما نادى زوجته ان « لا تحزن » وعندما أراد أن يظهر تماسكه ، في قوله لا بأس أن يذهب الناي ما دام النغم خالدا ولكنه عندما يقف أمام الحقيقة ، ينهار نفسيا ، ويفزع للموقف ، ويخاف الموت ، أنه يتعلق بها ، ولا يريدها أن تبتعد عنه ، ومن شدة فزعه ، لا يبقى له الا أن يردد كلمة« لا » التي تحمل كل مشاعر خوفه ورفضه وصراعه النفسي ، وهو يواجه الموت

والبتر من حيث الشكل والأسلوب الذي ألفناه عند الشعراء العراقيين

---

(١) المعبد الغريق ديوان بدر شاكر السياب ص ٢٢٢

المعاصرين استخدم أيضا من قبل شعراء عرب آخرين   فالشاعر نزار قباني من سوريا يستخدم نفس الأسلوب في قصيدته « الخطاب » التي ألقاها في مهرجان المربد الثاني ـ في العراق

يا أمير البر والبحر ، ويا عالي الجناب

سيف اسرائيل في رقبتنا

سيف اسرا

سيف أسى

ركب السيارة المكشوفة السقف   الى دار الاذاعه[1]

والشاعر خالد محيي الدين البرادعي ، يستخدم هذا النمط في البتر في ذات المناسبة في قصيدته « ما قاله آخر الخوارج لصغيره »

سلمت صغيري   اه

ودامت يداك لعصر سيأتي

كفى أني ذاهب

ذاهب

ذاهـ

ذا

ذ[2]

---

(١) مهرجان المربد الثاني مصدر سابق ص ٥٠

(٢) مهرجان المربد الثاني مصدر سابق ص ٢٤٩

وبلند الحيدري يستخدم أسلوب البتر على ذات الصيغة في قصيدته « دعوة للخدر »

نام

لا ساعة تأرق في عينيه لا أرقام

ونامت الكلاب

والليل نام

ونامت اللصوص والحراس

فنم

اطفىء عيون الناس

ونم

ولتصمت الأجراس

لتصمت الـ

راس

اس سر[1]

وبلند في هذا الاستخدام ، يثير الانتباه عن طريق البتر الى أن المطلوب والأمر الهام هو أن يستمر الجمود والسكون ، وأن يلزم الناس الهدوء والسكينة لتصمت « كل الأجراس » ولتصمت الـ » كل ما من شأنه أن يقلق الحكام ويفزعهم وينغص عليهم العيش والنوم مطلوب اذا كان يحقق هذه النتيجة ،

---

(١) اغاني الحارس المتعب بلند الحيدري ص ٢٦

وليس مطلوب من النوم أن يمنح صاحبه الراحة كما هو مألوف فالحكام لا يهمهم الا راحتهم ويشير الى هذا بـ « راس » فالرئيس وراحة الرأس وهي فوق كل شيء ، وغاية الأمر وتعني « س » او « س » كناية عن السكوت والصمت . وبلند يضمن شعره الصيغ الذهنية التي تتعب القارىء ، وتتطلب منه أن يكد الذهن ، وهو يكثر من استخدام هذا النموذج من البتر في مجموعته « أغاني الحارس المتعب » يستخدمه في كل من قصائد « أقراص للنوم » و« هم وأنا »

وكما بالغ قحطان المدفعي في أسلوب القطع بالغ وتطرف في أسلوب البتر واستخدامه وهذا نموذج من نماذج البتر لديه. في قصيدة « بغداد »

لو أن بغداد مبنى من ظلال ل ل ل

تغمرها الأصوات في ظلها الكتوم

وما تسمع من خضرتها اليانعه

ألا تسلل الوقت حافيا مرقما صوت

واح

ثن

ثلا

أربع

خم

ست

سب[1]

---

(١) فلول قحطان المدفعي ص ١١

ويحاول أن يعبر الشاعر بالبتر عن تتابع الزمن وسرعته ولكن بهذا الشكل غير المألوف في الأداء الشعري

أما البتر في المعنى فان الشاعر يبتر فيه الحديث ويتوقف عن إكمال مسيرته ، لينتقل إلى موضوع آخر ، أو رسم صورة أخرى ، قبل أن يستكمل المعنى السابق ، أو الصورة السابقة والشاعر يلجأ الى هذا الأسلوب متعمدا ، ليحقق موقفا يكون السكوت فيه أبلغ من متابعة الحديث ، بشكل يدفع القارىء الى التعجب والتساؤل عن هدف الشاعر من هذا الانتقال ، وترك المعاني قبل إكمالها فيؤولها القارىء ، ويحاول استكمال الصورة ، وإتمام المعاني بنفسه ، وهذا هو ما يريد الشاعر تحقيقه من البتر فالبتر اذن ، وسيلة يستفز بها الشاعر عقل القارىء ، ويحفزه على التأويل والبحث عن المعاني الخفية التي كان يمكن أن تقال لكن الصمت عنها أبلغ

والبياتي يستخدم هذا البتر بكثرة ، ومن استخداماته ، ما ورد في ديوانه « أباريق مهشمة »

الله ،والأفق المُنور ، والعبيدْ

يتحسسون قيودهم ،

« شيد مدائنك الغداة

بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنعْ

بما دون النجومْ[1]

ولا نجد ترابطا بالمعنى بين الشطرين الأولين ، وبين ما تلاهما من أشطر ،

---

(١) اباريق مهشمة عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ١٥٧

ولعل البياتي كان يقصد من هذا البتر ، اثارة الإنتباه ، ولفت الأنظار إلية عندما بدأ القصيدة بهذه العبارة المثيرة

ومن أمثلة البتر الديه ، ما في قصيدته « أقوال »

من قلة الخيول

شدوا على الكلاب

سروجهم ، ونبحوا السحاب

أصبت بالقرف

منكم ومن أشعاركم يا ماسحي أحذية الملوك

يا خنافس الحرف[1]

واذا كانت تقنية القصيدة ذاتها هي التي فرضت عليه هذا الأسلوب القائم على الجمع بين مجموعة من الجمل المكثفة أو الحكم أو الأقوال ، فالبتر ينسجم مع هذا الأسلوب الجديد وعبارة « أصبت بالقرف » تشكل فاصلا بين معنيين حيث يبتر الشاعر بها المعنى الأول ، ويمهد للدخول في معنى آخر ، يرتبط في اتجاهه العام مع المعنى الأول ، فيقول لم يعثر الحاكمون على شاعر له القدرة والقابلية على النهوض بأعباء الشعر يقف الى جانبهم ، لأن الشاعر الأصيل يبقى مع الشعب فاتجهوا الى صغار الشعراء (ممن وصفهم بالكلاب) ليشدوا عليهم سروج الشعر ويصيرون منهم جيادا

وبين الكلب والجواد فارق كبير ولهذا يصاب الشاعر بالقرف من شعر هؤلاء الذين يمسحون به أحذية الملوك ، ويدعوهم « بخنافس الحرف »

---

(١) كلمات لا تموت ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ٥٢٤

وتصبح جملة « أصبت بالقرف » أشبه بالجملة الاعتراضية غير أن استخدام اللغة العامية واللغة اليومية طيلّة المقطع ، افقد العبارة الشعرية الكثير من إيحائها وإشعاعها ، إذا مال بها الى التعبير اليومي أما البتر عند السياب فيكتسب قيمة فنية أعلى ويصبح له تألق وإيحاء وبريق في قصيدته انشودة المطر

« مطر

مطر

مطر

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنّةِ الزّهر

وكلّ دمعة من الجياع والعراة

وكلّ قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسامٌ في انتظار مبسمٍ جديد

أو حُلمة توردت على فم الوليدْ

في عالم الغد الفتي ، واهب الحياة »

ويهطل المطرْ . . .[1]

بهذه العبارة « ويهطل المطر » ينهي السياب أنشودته ونحن نلمس بوضوح عدم تسلسل الفكرة من الناحية الموضوعية غير أن « يهطل المطر » لها بعد معنوي ، حيث تشير إلى انتهاء دورة وبدء دورة جديدة في الحياة التي تتكرر فيها

---

(١) أنشودة المطر ديوان بدر شاكر السياب ص ٤٨١

ذات المأساة   فالمطر يهطل ، والغلال تنثر ، ويبدأ الحصاد ، وتـدور الرحـى ، والعراق فيه جوع   فالخبز يحتجز عن الشعب ، وهكذا تحمل كل قطْرة من المطر دموع الجائعين ، ودم الكادحين ، ولكنهـا لا بد أن تزهـر ذات يوم   فالحياة لن تنتهي ، والخير لا بد أن ينتصر في النهاية   فما دام المطر يهطل فالفجر آت وكل آت قريب ، فهو يعبر عن هذه الفكرة والدورة بـ « ويهطل المطر   »

ولسعدي يوسف بتر من هذا النوع ، من حيث الأسلوب ، ولكنه يقصر عنه من حيث الإيحاء ، فسعدي ينهـي قصيدتـه « أفـكار ليليه » بعبـارة « في غرفتـي تدخلين » دون أن يكون لها دلالة موحية ، بالطريقة التالية

من قال للزهرة   لا تذبلي ؟

من فتح النبع على الجدول ؟

من منح القيثار للبلبل ؟

من قال لي   لن تموت ؟

في غرفتي تدخلين[1]

وقد كثر هذا النوع من النهايات والخواتم المبتورة للقصائد المتدفقة على هذا النحو

وهل أسهل على الشاعر من أن يختم قصيدته بعبارة واحدة ذات دلالة مبهمة تجعل القارىء في دوامة من تضارب الأفكار لذلك بدأت تظهر القفلة المعقدة ، أو الساذجة أحيانا في نهايات القصائـد   التـي لا يستـطيع الشاعـر وقف الـكلمات وتدفقها ، وكأن القصيدة لا تريد أن تنتهـي ، فيستعـين بالبتـر على إنهائهـا بهـذا الشكل   ولذلك كثـرت القفـلات المتشابهـة في القصائـد   « وأظـل وحـدي في

---

(١) نهايات الشمال الإفريقي سعدي يوسف دار العودة ص ٢٠١

صراع » أو « لماذا نحن يا رب » و« في غرفتي تدخلين » تصبح قيم هذا النوع من البتر سلبية لأنه يضلل القارىء ويزعجه ويذهب بجمال القصيدة ، حيث يفترض بالقصيدة الجيدة أن تكون لها نهاية جيدة

وفي القصيدة العمودية ، حيث يلتزم الشاعر بالقافية ، وحيث يتخذ من الأوزان الخليلية بحرا ينظم عليه قصيدته ، أحس الشاعر بضرورة البحث عن وسائل أخرى يمكن أن تتيح له بتر المعنى ، والانتقال من صورة لأخرى ، ومن معنى لآخر

فكان أسلوب التكرار للأشطر والأبيات ، والتكرار اللفظي وسيلة من الوسائل التي حققت له هذا النوع من البتر فتكرار المقاطع والتراكيب يقطع سلسلة الأفكار ، ويقضي على تتابع الأحداث ، ويصبح أشبه بالحاجز أو الفاصل المؤقت بين معاني القصيدة وأفكارها ، ومن هذا التكرار الذي يحقق البتر ، قصيدة كاظم السماوي « بلادي »

بلادي . . . طفل لصيق الثرى — وثدي يبيس . . . واشلاءاه
وصدر تمزق فيه السعال — ووجه تخارس فيه الشفاه

بلادي ناي ، وفجر أغر — وسحر تثاءب في الشاطئين
تنوس النخيل باعذاقها — ظلال تراقص في الرافدين
ومجداف سار يشق الدجى — وينفض عن موجه نجمتين

بلادي ، ومن كبلادي العلى — منارا توهج فيه السنا
تتيه الكرامة في ظلها — شموخا وتخصب فيها المنى
تغني الزمان باصدائها — دهورا ، وما دب فيه الونى

بلادي أمن تليد الرؤى   يتيه بأمجادها الغابرة
تمور « بكوفتها » الذكريات   وتجلى « ببابلها الساحرة »
على كل درب لها معلم   نجى قوافلها السائرة

بلادي زند ، وفكر وضي   وركب يجيد ، وعزم عنيد
شهيد تساقط أثر الشهيد   وجرح ينور ليل العبيد
فان رويت أرضها بالدماء   نجيعا وان كبلتها القيود !
ولكنها غيهب المدلجين   تطل على دفق فجر جديد[1]

وبهذا النمط من تكرار لفظ « بلادي » يخرج الشاعر من معنى الى معنى ، وقد ساعده التلوين في القافية على قفل وإنهاء معنى والابتداء من جديد ، اضافة الى بناء القصيدة التي تشكل من عدد من المقاطع ، كل مقطع ينفذ منه الشاعر الى تشكيل صورة لبلاده ، تختلف عن الصورة التي تليها ، ولكنها لا تناقضها وانما تنسجم معها ، وجميع المقاطع تشكل معادلا فنيا لما في ذهن الشاعر وخياله عن بلاده ، وغالبا ما يتخذ هذا اللون من تشكيل القصيدة طابعا يغيب فيه الحدث ، وتعتمد على الطابع الوصفي الذي يفتقر أو يضعف فيه عنصر الحركة في القصيدة وهو أشبه بما أسمته نازك بالهيكل المسطع

وقد يتخذ الشاعر من تغيير حروف الروي والقوافي ، وسيلة لبتر المعنى في مقطع والإبتداء بمعنى آخر ، كما في قصيدة « في طريق الشمس » للشاعر كاظم جواد

والمتخمون توسدوا سرر المواخير الحقيرة

الراقدون مع الفجور تلفهم حلل وثيرة

---

(١) رياح هانوي كاظم السماوي وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٣ ص ١٣٩

حمقى ، وتضطجع الجموع ، مريضة ، تعبى ، فقيره

او يا ترى حسبوا شعوب الأرض وهماء عزيزة ؟

أنا لم أزل اهدي ، وأحيا ، بئس صناع الخضوع

بئس الذين تقيأوا ـ من بعدما شربوا ـ دموعي

بئس اللصوص تسللوا من بعد ما خنقوا شموعي

حسبي مع الليل البهيم ، اغذ في سام الجموع[1]

والجمل الاعتراضية في الشعر يمكن أن تعد أحد الوسائل التي تؤدي الى بتر المعنى ، بترا مؤقتا ، وهي بمثابة اسقاط مفاجىء ، يثير الإنتباه ، ومن أمثال هذا ما ورد في قصيدة « نداء الأباء » للشاعر نعمان ماهر الكنعاني

وللبيد من حوله وحشة ولفح الهجير يذيب الحصا

الى أن اشارة له « شعفة » وقالت ـوقدخامرهاالشك ـها

وجملة « وقالت وقد خامرها الشك » جملة اعتراضية تشير الى حال المتكلم الذي يتحدث عنه الشاعر

وفي البتر لا يقصد الشاعر الى فصم العرى بين المعاني وإنما تبقى المعاني مترابطة في إطار القصيدة الكلي ، ويبقى المعنى المبتور ، والمعنى الذي تلاه منسجما في الدلالة العامة للقصيدة فالانسجام والترابط في المعاني يكون في إطار القصيدة كلها وفي الدلالة الكلية للقصيدة

---

(١) اغاني الحرية كاظم جواد بيروت ١٩٦٠ ص ٥

(٢) من شعري نعمان ماهر الكنعاني بغداد ١٩٦٦ ص ٧٤

ويحمل حسين مردان على البياتي حينما يقول « ماذا تروم »

طلل وبوم[1]

ولهيب تنور تراقص في وجوم

ماذا تروم ؟

مني ومن طللي سدوم !

الشوق يورق كالصنوبر والكروم

ان باركته يد رؤوم

ماذا تروم

فيقول « هل ترى في داخلها شيئا . . . ؟! شيئا في الإحساس بالمعنى وهل يستطيع القارىء أن يعرف لماذا تكررت هذه العبارة الباردة كالطين[2] ، وحسين مردان كان يقصد عدم وجود مبرر أو رابط بين ماذا تروم والمعنى بل هي وسيلة لقطع معنى سابق وانهائه بشكل مفاجىء غير متوقع وتتكرر ثانية لنفس الغرض

---

(١) اباريق مهشمة ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ص ٢٥٩

(٢) مقالات في النقد الأدبي حسين مردان ص ٦٤

الفصل الخامس

الغموض والابهام

لقد كثر في الآونة الأخيرة الإلفات الى ظاهرة الغموض في الشعر ، وتحمل هذا المصطلح من جراء تباين ثقافات الذين كتبوا فيه ومستوياتهم واختلاف مذاهبهم ما تحمل من الإضطراب والتناقض في تحديد مفهومه حتى صار يشار فيه الى الأصالة والإصابة ونقيضهما في آن واحد ، واكتسى الغموض كثيرا من الأسماء والدلالات فقيل هذا غموض موح ، وغموض مدرك وتعدى الاختلاف من مفهومه الى الاختلاف في تحديد أسبابه ودوافعه` ، فذهب البعض الى أنه من مسئولية الشاعر ، وقال آخرون انه شعور ينتاب القارىء لعجزه عن فهم الشعر بسبب انخفاض مستوى الثقافة ، وذهب البعض أن سببه يكمن في طبيعة الفكرة ، فالأفكار العظيمة العميقة يصعب التعبير عنها بوضوح ، وعلل آخرون ذلك بعدم نضوج تجربة الشاعر وعدم وضوح أفكاره وموضوعاته والأدهى من هذا ما زعمه البعض من أن النقد العربي الحديث عرف الغموض عن النقاد الغربيين ، وراح يجري ويلهث وراء ما يقال عنه في الغرب وكأن العرب لا عهد لهم بهذه الظاهرة

وقبل الحديث عن الغموض في الشعر العراقي المعاصر لا بد من تحديد مفهومه الذي سنستخدمه به وإيضاح ما نقصده من وراء استخدامنا للفظ الغموض ، وهنا نرى أن نستعين بآراء النقاد قديما وحديثا ، ولنبدأ بما يعنيه في تراثنا وعند لغوينا ونقادنا

« فإبن سيده » في « المخصص » فسر الغموض بالجودة والإصابة قال « واغمض النظر اذا حسن النظر أو جاء بأمر جيد ، واغمض الرأي أصاب ومسألة غامضة فيها نظر ودقة ومعنى غامض لطيف ويرى ابن منظور في لسان العرب[1] ، أن معنى غمض تجاوز وسمع الأمر فاغمض عنه وعليه يكنى به عن الصبر والاغماض المسامحة والمساهلة وعلى اغتماض اي عفوا وبلا تكلف ولا مشقة ويقول أبو النجم

والشعر يأتيني على اغتماض كرها وطوعا وعلى اعتراض

أي اعترضته اعتراضا ، فأخذت منه حاجتي من غير أن أكون قدمت فيه الروية ، والغامض في المعجم الوسيط[2] ، « الخفي من الكلام » ، وكلام غامض غير واضح ، وجاء في القرآن الكريم « ولستم بآخذيه الا أن تغمضوا فيه » هذا ما ورد في معاجم اللغة

أما في مجال النقد فليس هناك ادعى من الرجوع الى قول ابن الأثير في فصل الشعر[3] بكتابه المثل السائر « وافخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه الا بعد مماطلة منه » فالغموض اذا لم يكن متكلفا ، فما أخفى المعنى حتى أجهد الطالب في طلبه ونيل بعد الكد والمعاناة كانت متعة اكتشافه أكثر مما كان هو تحصيل حاصل

ويقول الجرجاني في هذا « كان الحنين الى نيله احلى وبالميزة اولى ، وكان موقعه من النفس أجمل وألطف »[4] والغموض يعتمد على الإيماء والإيحاء بدلا من التقرير والمباشرة ، ويميل الى الإخفاء عوضا عن الإظهار والتصريح ، فالاستعارة مثلها عند الجرجاني « كلما ازداد التشبيه فيها خفاء زادت الاستعارة حسنا »[5]وأبو

---

١) لسان العرب جـ ٩ ص ٦٣ المطبعة الأميرية بولاق طبعة أولى ١٣٠٠ هـ
(٢) يراجع المعجم الوسيط جـ ٢ ص ٦٩ مطبعة مصر ١٩٦١
(٣) المثل السائر تحقيق الحوفي وطبانه جـ ٤ ص ٧ نهضة مصر
(٤) يراجع أسرار البلاغةعبد القاهر الجرجاني ص ١١٩
(٥) يراجع دلائل الاعجاز عبد القاهر الجرجاني ص ٣١٧

هلال العسكري يعتبر الإفصاح المباشر عيبا فـ « ما كان لفظه سهلا ومعناه مكشوفا بيّناً فهو في جملة الرديء المردود »[1]

ولا نجد أحدا من المعاصرين قال بأكثر من هذا ولا أحسن التعليل والتعبير كما أحسن نقادنا ولغويونا القدامى وحتى النقاد الغربيون ممن يحسب أنهم أجادوا وأبدعوا لم يزيدوا ولم يخرجوا عن هذا يقول هربت ريد « ان الغموض في الشعر لا يمكن النظر اليه كصفة سلبية بل صفة ايجابية أكثر من أية قيمة جمالية أخرى لأنه مثل من جانب الشاعر في الوصول الى حالة الوضوح التام »[2]

وأمبسون في كتابه « سبعة أنماط من الغموض » وهو أشهر من كتب عن الغموض يعده حالة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية ، وقبل مرحلة الكتابة والصياغة اللغوية للشعر ، أما ما يتعلق باللغة والتراكيب النحوية ، فيدرجه امبسن تحت مفهوم مصطلح الإبهام[3] ، وهو لا يخرج بذلك عن المفهوم العربي فالشاعر العربي استعان على تحقيق الغموض بالمجاز والاستعارة والكناية والتورية والمشترك اللفظي ، وهي أساليب بطبيعتها خيالية تتحقق للشاعر ما قبل مرحلة الصياغة ، حتى اذا ما أراد صياغتها استعان عليها باللغة وعلاقاتها البنائية ، مستخدما فيها أسلوب الابهام ، ولتحقيق الغموض ، فالغموض صفة أعم من الإبهام والابهام وسيلة من وسائل تحقيق الغموض ، وكثيرون من المعاصرين فرقوا بين الغموض والإبهام « الابهام غير الغموض وقد يكون الغموض نتيجة له فبينما تنطبق كلمة غموض على القصيدة بكاملها تستعمل كلمة إبهام لعدم التنويه الكامل بالشيء الواحد فيها »[4] ، الإبهام على هذا صفة مقصودة ارادية يستخدمها الشاعر بوعي لتحقيق الغموض

---

(١) يراجع الصناعتين أبو هلال العسكري ص ٤٧

(٢) يراجع الشعر العربي المعاصر د. عز الدين اسماعيل ص ١٩٠

(٣) يراجع نفس المصدر ص ١٨٩

(٤) الرمزية والأدب العربي الحديث انطوان غطاس دار الكشاف ص ٧٩

وينقل عن بول فاليري انه عرف المبهم « انما هو بالضرورة ما يشعرنا بالأشياء شعورا عميقا جدا ومن يحس بأنه متحد اتحادا صميا بالأشياء عينها وذلك ان الوضوح لا يعود موجودا بعد الغوص عدة أذرع تحت السطح »[٢]

وهكذا نرى أنه من الضروري تحرير الغموض والابهام مما لحق بهما من مفاهيم دارجة لذى العامة ، حيث شاع بينهم أن الغموض صفة سلبية ، تعقد المعنى وتشتت الأفكار ويعوق ادراك المعاني والتجارب الشعورية في فهم الشعر وأن يصبح مفهوم الغموض ذا طابع ايجابي ، لا مكان فيه للشك أو الطعن أو الظن بما يوحي بالسلبية وحينما تقول قصيدة غامضة ، تعني بذلك امتلاكها خاصية المعنى والثراء في الدلالة والتأويل بما يجعلها قابلة للاكتشاف المتجدد بما يحمله بناؤها اللغوي ، وألفاظها (مفردات وتراكيب) ، من إيحاء واشعاع ، وقدرة على التوصيل ، والعطاء ، بحيث تكون الصورة متعانقة ، والرؤى مكثفة ، والآراء متعددة والمعاني حية مستقيمة ، والتجربة ناضجة ، والوحدة الموضوعية متوفرة ، والعلاقات مستقيمة ، والمدلول قابل للتأويل ، ولا مكان في القصيدة للابتذال والسطحية أو التقرير والمباشرة والنثرية ، وليس فيها تناقض متنافر فان الغموض من مقومات القصيدة الجيدة بل من أبرز خصائصها . هذا المفهوم يجب أن يستمر ، وأن يسود حيث لا مجال فيه للاختلاف ، لأن التطور والتجديد يكون في مجال اللغة التي تحقق هذاالمفهوم ، ولقد رأينا كيف أن الشاعر القديم حقق الغموض بالمجاز والاستعارة والمشترك اللفظي والكناية والتربية ، واستعان الشاعر المعاصر على تحقيقه بالتناقض والتضاد والتشخيص وتراسل الحواس وتبادل الصفات والمدركات ، وبالتجسيد والتجريد ، ولقد مرت بنا هذه المفاهيم في الفصول السابقة[٢] ، وبقي علينا في هذا الفصل تحليل القصائد التي نرى أنها حققت غموضا على مستوى

---

(١) وليكون التجاوز محمد الجزائري ص ١٥

(٢) يراجع فصل العلاقات اللغوية

عال ، وتحليل قصائد أخرى فشلت في تحقيق الغموض ، والتحري عن أسباب فشل اللغة في تحقيق الغموض المطلوب من الشعر وأين يكمن الداء . وفي الشعر العراقي المعاصر ادرك الشعراء الشباب دور الغموض وقيمته الفنية في تقييم القصيدة الحديثة ، وطمعا منهم في بناء قصيدة غامضة تكلف البعض ، وخان البعض الآخر قصور لغوي ، لعدم تمكنه من أساليب اللغة ولقلة تجاربه ، وطمع آخرون في تحقيق كسب سريع فكتبوا الشعر قبل أن تنضج لديهم التجارب الشعورية ، وتنضج الأفكار ، ومن الطبيعي أن تأتي القصائد في مثل هذه الأحوال مغلقة ، وبدلا من أن يكون الغموض سببا في نجاح القصيدة وثرائها ، يصبح عدم تحقيقه عاملا من عوامل التعقيد ، وتأتي قصائد الشعراء معتمة مستعصية على الفهم والادراك ، ولقد كان نتاج الجيل الناشىء من الشعراء في غالبه من هذا النوع الذي بان قصوره وعجزه عن تحقيق الغموض فاغرب وتكلف ـ ولم ينجح منهم الا نفر قليل ممن تمكن من اللغة وتروى في كتابة قصائده وصرنا نجد في الشعر العراقي ثلاثة أنماط من القصائد غامضة ، ومغلقة ، وتقريرية صريحة واضحة وضوحا مباشرا وتقف بينهما محاولات عديدة ، ومن القصائد الغامضة والمرفقة في ذلك قصيدة « حدائق وفيقة » لبدر شاكر السياب[1]

« حدائق وفيقة »

لوفيقة

في ظلام العالم السفليّ حقلُ

فيه مما يزرع الموتى حديقة

يلتقي في جوها صبح وليلُ

وخيال وحقيقة

---

(١) المعبد الغريق ديوان بدر شاكر السياب ص ١٢٥

تنعس الأنهار فيها وهي تجري

مثقلات بالظلال

كسلال من ثمار ، كدوال

سُرحت دون حبال

كل نهر

شرفة خضراء في دنيا سحيقة

ووفيقة

تتمطى في سرير من شعاع القمر

زنبقي اخضر ،

في شحوب دامع فيه ابتسامْ

مثل أفق من ضياء وظلامْ

وخيال وحقيقة

أي عطر من عطور الثلج وان

صعّدته الشفتان

بين أفياء الحديقة

يا وفيقة ؟

والشاعر يفتتح القصيدة بـ « لوفيقة » ويذكرنا هذا الاستهلال « بسعدى وليلى وسلمى » بتشبب وغزل الشاعر العربي القديم ، ولا ندري ما اذا كان الشاعر يكني بـ « وفيقه » لاسم آخر ، أم انه يعني وفيقه ذاتها

وصـور المقطـع وتراكيبـه اللغـوية « حديقـة ، وحقيقـة وخيال ، وتنعس الأنهار ، والظلال المثقلة بالثمار ، والشرفة الخضراء ، ووفيقة وهي تتمطى في سرير من شعاع القمر ، زنبقي أخضر ، وعطور الثلج ، وما تصعده الشفتان » كل هذه تعابير توحي بأن الشاعر لا يتوجه الى أمه أو أخته أو قريبة تربط الشاعر بها علاقة رحم ، فهو يتوجه الى فتاة قد تكون زميلة ، أو جارة له ، أو حبيبة ، ولا شك من أن بين الشاعر ووفيقة علاقة عاطفية ككل العلاقات العاطفية التي تربط بين الشباب وتشم فيها رائحة الحب

ولكن الشاعر في هذا المقطع لم يشر الى أنها كانت حبيبته ، ولا يتطرق الى لقاء أو حديث ، فهي اذن علاقة حب من نوع آخر تعرفـه المجتمعـات القـروية والريفية ذات المحيط الضيق ، حيث يتمسك المجتمع بالعادات العربية والتقـاليد الاسلامية التي تحرم هذه الخلـوة فهـي اذن علاقـة حب طاهـر ، لغتـه النظـرات والانتظار ، وتبادل الرغبة والعواطف عن بعد وحب كهذا يكون مبنيا على الرغبة الصادقة والوفاء ، فيه لوعة وألم وتشوق ، وفيه متعة وسعادة

ولكن هل نرى في القصيدة ما يشير الى الحب ، لا شيء من هذا فهل وفيقة حقيقة ام خيال ؟ هذا هو السر والعلاقات النحوية ودلالاتهـا تفصـح عن هذا وأغلب الظن أن وفيقة حقيقة أصبحت في عالم الخيال ، لزواج فرق بينهما ، أم سفر أو قطيعة والتراكيب اللغوية تشـير الى أنـه رحيل الى عالـم آخـر ، عالـم الأخوة فنحن دائما نصف عالم الأموات بالعالم السفلي ، ونضفـي عليه طابـع الخضرة والزهور والحدائق ، وبعد هذه المعلومات يبدأ تعاملنا مع القصيدة بشكل آخر

والشاعر لم يتطرق لرحيل بطلته ولم يفصـح عنـه ، ولكننـا نستـوحيه من اللغة ، ونستشفه من مجموع دلالات المقاطع اللغوية ، وايحاء الألفاظ هذا هو الغموض الذي يتصف به الشعر ، فالقارىء يلتقط ويؤول ويستشف من خلال

ايحاء الألفاظ ، وحاصل الدلالات ، شعورا عاما واحساسا غريبا يمكنه من الوصول الى شيء يمنعه ويتيح له لذة الاكتشاف

ونعود مرة أخرى الى التحليل اللغوي للقصيدة حيث يقول

لوفيقة

في ظلام العالم السفليّ حقلُ

فيه مما تزرع الموتى حديقة

يلتقي في جوها صبح وليلُ

وخيال وحقيقة

لقد رحلت وفيقة الى عالم سفلي مظلم وهنا فيه إشارة الى عالم تموز وعشتار ، غير أن وفيقة هي التي نزلت الى هذا العالم السفلي ، وهي التي تنتظر الشاعر ، كما أن تحول هذا العالم الى حديقة يذكرنا أيضا بحديقة برسيفوني حبيبة اله العالم السفلي ، وكأني ببدر يعيش بخياله مع حبيبته في هذا العالم . وفي هذه الأشطر وما يليها ربط واضح بين ما يجري للشاعر وحبيبته ، وبين ما يجري لتموز وعشتار وان كانت الأسطورة هنا مقلوبة فوفيقة تأخذ دور تموز وتنتظر حبيبها ، وهي غير سعيدة في عالمها السفلي رغم كونه حديقة فيها الأنهار والأشجار والظلال لكنه عالم كئيب ثقيل ممل رتيب ، وكل الألفاظ توحي بذلك

« الأنهار تنعَس ، والدوالي مسرحة دون حبال ، والشرفة في دنيا سحيقة ، ووفيقة تتمطى جزعا ، وتشكو الفراغ ، وفي عينيها شحوب دامع ، وعطرها بارد كالثلج ، هذا العالم ، عالم كئيب ، مهما توفر له من جمال الطبيعة فانه يبقى بحاجة الى الحب والحنان ، والى لقاء الانسان بمن يحب ثم يعود بدر لعالمه بعد أن صور لنا عالم الحديقة التي تعيشه حبيبته وفيقة

يا وفيقة ؟

والحمامُ الأسودُ

يا له شلال نور منطقي !

يا له نهر ثمار مثلها لم يقطف !

يا له نافورةً من قبر تموز المدمّى تصعدُ !

والأزاهير الطوال ، الشاحبات ، الناعسة

في فتور عصّرت افريقيا فيه شذاها

ونداها

تعزف النايات في أظلالها السكرى عذارى لا نراها

روحت عنها غصون هامسة

ووفيقة

لم تزل تثقل جيكور رؤاها

من بويب كركرات لو سقاها

منه ماء المد في صبح الخريف !

لم تزل ترقب باباً عند أطراف الحديقة

ترهف السمع الى كل حفيف !

وبحسها ترجو ولا ترجو وتبكيها مناها

لو أتاها . . . !

لو أطال المكث في دنياه عاماً بعد عام

دون أن يهبط في سلّم ثلجٍ وظلامٍ !

عالم الشاعر غير عالم حبيبته ، عالم « حمامه أسود » حمام القبور الذي يحمل الى الأحياء ذكريات الأحباب من القبور ورسائل الأحزان ولهذا فهو حمام أسود ، تميزا له عن الحمام الأبيض الذي يحمل رسائل الأحباء ، ويبشرهم باللقاء لكنه حمام أسود أخباره وأحزانه التي يحملها مستمرة ، مثلها مثل نافورة تستمد نبعها من دم تموز وحرقته ، وتموز عاش في العالم السفلي مثلما تعيش وفيقة اليوم فوفيقة منبع أحزان الشاعر الذي لا يتوقف وهو يحملها أزاهير طوال شاحبة .ونايا يعزف عليه الحانه لآسيا وافريقيا ولكل العالم الذي يجد فيه الآخرون صورة العذراء التي رحلت وصورة حبهما الحزين تعيش في أعماق الشاعر

وبحار الشاعر في الطريقة التي يختم بها قصيدته ، فلا يجد لها نهاية مؤثرة ومكثفة بعد أن شق عليه أن يتمنى الرحيل لوفيقه ، وهو لا يود أن يعدها أو يقول لها انتظري وانه سيلحق بها لأنه يحب الحياة ومتعلق بها ، وليس من السهل عليه أو ليس من المعقول أن يطلب منها أن تعود اليه ، فلا يجد أفضل من أن يجعل من نفسه روحا يحملها طائر له جناح أسمر ، يحمل طيفه الى حبيبته التي لا تجد السعادة إلا معه .

ونهاية القصيدة ضعيفة تفتقر الى الحرارة والتفاعل ، والقصيدة ككل قصيدة غامضة يجد القارىء فيها متعة ، ويستطيع أن يكتشف فيها عوالم جديدة كلما قرأها ، فيها اشارات كثيرة لأساطير وحكايات قديمة ، وهي تجربة شعورية ناضجة عاناها الشاعر في الواقع صاغها بتراكيب وعبارات لها آثار نفسية وشعورية

فالعالم السفلي يشير الى أسطورة تموز وعشتار والحديقة تشير الى اسطورة برسيفوني حبيبة اله العالم الأسفل الذي جعل لها مقام العالم السفلي حديقة غناء ، وفيها إحساس يتمنى لو استطاع انقاذها لذهب اليها كما ذهب أورفيوس الى العالم السفلي لاسترجاع يوربيدس وانتظار وفيقة له أشبه بانتظار ببنيلوب وهي تنتظر أوديسيوس والحمام لا بد أن يذكرنا بحمام افرديت كل هذه القصص

والأساطير يشير اليها الشاعر في ايحاءات خفيفة ويوحد بينها وبين وتجربته وحكايته وارتطبت هذه الأساطير بأفكار بدر الغامضة ، وهي تعيش في حديقة العالم السفلي .وأوحى بها من خلال عباراته الشفافة المشحونة بالمشاعر والأحاسيس وبهذه الروح ووضوح الفكرة ، ونضج التجربة ، والتمكن من اللغة ، يستطيع الشاعر أن يخرج ويبدع قصيدة غامضة ، وتراكيب مبهمة مشعة تمنح القارىء الاحساس بالحياة وبالمتعة ، وتسمو بعواطفه وتتجاوب مع أحاسيسه ، وتمنحه نفسها ليكتشف ما فيها من عوالم جديدة ، ومعاني غزيرة ومشاعر قوية ، وعواطف سامية ، ومن خلال قصيدة « حدائق وفيقة » يتأكد لنا من اكتشاف ما في الشعر من معان لا يتوقف على ما تحسه العين الباصرة من حسيات ان العين قاصرة عن ادراك ما وراء هذه الحسيات من قوى شعورية خفية ، لذلك يجب أن نتعامل مع الشعر بوحي من البصيرة لما فيها من عمق في الادراك والعين هي الحاسة التي تعتمد عليها البصيرة ، والشعر العميق الناضج معانيه « ليس مما يفهم دائما فهما سريعا قريبا وأنها تحتاج الى قدر من الجهد والتفكير والاستجابة الفنية ومحاولة أن نعيش مع الشاعر برهة وأن ننقاد له ونتتبع خطاه في سيره لاكتشاف هذا العالم الغريب الزاخر الذي يتجاوز حدود اللغة المنثورة »[1] بل بما يتجاوز ايحاء الكلمة المفردة ، وايحاء العبارة المفردة ، فبين لغة العمل الشعري ، روابط وعلاقاتها لا تتحدد بعبارة أو اثنتين ، ولا بلفظ أو مجموعة ألفاظ ، العمل الشعري بناء مترابط والعلاقة الرابطة بين أجزاء العمل الشعري « المعنى » الذي يمسكها ويصلها بالوجود الانساني وليس نسيجها الا تلك الشبكة من الدلالات التي يصوغها المرء ليقتدح بها الحقائق الشعرية أما السبيل الى ذلك فتفسير الرموز اللغوية التي تحتضن الدلالة وتزجيها الى غايتها وهي تأخذ في كل جهة في الجهات وكل ما ذكرنا ، في الدلالة والمعنى اللغوي انما يقتضي زمنية اللغة لقدرتها على تمثيل

---

(١) قضية الشعر الجديد محمد النويهي ص ١٤١

الفكر واقتناص مظاهر الوجود[1] لنأخذ مقطعا أو أجزاء من قصيدة (هكذا علمني الخوف) للسيد خزعل علي الماجدي حيث يقول

قالت الأرض لنا الآن قفوا ، حين وقفنا

قلتُ في شيءٍ من الحبِ لها سيدتي هل تأمرينْ !!

لم تكن وقفتنا أمرا ولكن

نحن طول العمر كنا واقفين

وهذه القصيدة ألقيت في مهرجان المربد في البصرة عام ١٩٧٤ ونحن نختارها لا لأنها تمثل مدرسة أو اتجاها ، معينا ، بل نختارها اختيارا عشوائيا لتكون أقرب تمثيلا للاتجاهات العامة في شعر المعاصرين وهذه القصيدة على ما فيها من تركيز وكثافة فانها تتأرجح في مقاطعها قياما وقعودا في تحقيق مفهوم القصيدة الغامضة ، فهذه المقدمة القصيرة نلمس فيها ابهاما جيدا يمكن أن نتأمله .ويمكن أن يؤوّل وأن نكتشف فيه بعض المعاني فالأرض رمز وهذا الرمز قد يكون اشارة الى الحزب ، أو الى الأرض المغتصبة أو الى الضمير العربي ، ولكن لست أدري لماذا هذه الزيادة التي لا تؤدي أي معنى ، ولا تضيف جديدا « حين وقفنا » أنها زيادة تقتل الايحاء في الشطر كله ، وهي في ذات الوقت تدفعنا الى التساؤل لماذا تأمرنا الأرض بالوقوف اذا كنا واقفين ؟ وكيف يحصل هذا ! انها غير مستساغة الا اذا كان لمعنى الأمر شيء آخر « وقلت في شيء من الحب لها » لهذه الإضافة بعض الإيحاء بمشاعر الشاعر نحو الأرض .والاستفهام « هل تأمرين » له أيضا دلالة توحي بالشك ، هل هو أمر صادق صارم أم هو سخرية منا ؟ ويتركنا الشاعر دون أن يحسم الأمر ليضيف الى شكوكنا شكوكا اخرى « نحن طول العمر كنا واقفين » هل الشاعر يقول هذا

---

(١) التركيب اللغوي للأدب الدكتور لطفي عبد البديع ص ١٤٤

(٢) الأقلام عدد ١٠ سنة تاسعة عدد ١٩٧٤ ص ٨١

ويقصد المعنى الظاهر هو مقتنع بصحة وقوفه ، وهل يصح أن نعتبر جوابه هذا علامة رضا ايجابية ؟ أم يستنكر هذا الوقوف ويسخر ؟ وهذا هو الإبهام في اللغة وتتجلى في الرمز القابل للتأويل ، وفي صيغة الأمر بالوقوف ، والاستفهام عنه ، وفي عدم الاستغراق بوصف الجزئيات ، وفي تركيز اللغة ، وفي الحوار والروح الدرامية ، ان المقطع نموذج نحس ان فيه روعة وجمالا ، وان فيه روحا للشعر غير أن الشاعر لا يستمر في بناء لغته بهذا الشكل من الاجادة بل يرتد ويتراجع

أبدأُ حين الحزن سلاما للأحباب وردا ينبت عند جفوني

يا نهر تعال فما كان الجرح عريضاً الا حين تقدمت الخطوات
ولو أني أعلم ان الجرح سيكبر ما قدمت خطاي
ولو أني أعلم أن الموت سيأتي بعد الاطلاقات الأولى ما قدمت خطاي

ومن الصعب أن نجد تفسيرا يربط بين « حين الحزن » و« سلام الأحباب » و «ورد الجفون» وكأن اللغة قد افلتت من يد الشاعر أو انه مسوق الى التعبير عن تجربة ذاتية خاصة به ، وبهذا يكون قد ابتعد عن التجارب الانسانية العامة حتى حينما ينادي النهر ، فالنهر ليس رمزا وانما هو إشارة الى نهر الأردن . ولا بأس في أن يقترب هو من النهر أو يقترب النهر منه ، ولكن الشاعر يعود لذاته « فما كان الجرح عميقا الا حين تقدمت الخطوات » أصبح يتكلم بلغة الواقع ، وأغلب الظن أن الشاعر يقصد حرب الأيام الستة حيث استحل اليهود أرضا أخرى ، فعرض الجرح ، ويعبر عن سطحية أفكاره مرة أخرى بقوله

« لو أعلم ان الجرح سيكبر ما قدمت خطاي » وبهذا الأسلوب يفقد الشعر غموضه وينسى الشاعر أن الانسان المكافح يناضل ويجاهد من أجل مبادىء والمبدأ يفرض عليه أن يحارب حتى ولو علم أنه سيهزم ، وهكذا ينهزم الشاعر ويسقط في التقرير والمباشرة وسطحية الفكر ، بعيدا عن صميم العقيدة العربية والفكر العربي ، وبدلا من أن يكون ايجابيا ، يصبح سلبيا

ولكن لي وطن حر حد الحرب

هل أقلته

هل يقتلني

يا صحراء أجيبي قلقي

ما زلت أقدم خطواتي

يلقاني وجهك محزونا

من أين تمر ولم تعد الخطوات لك الحب

كان لنا أمل ان يعود الشاعر بعد « ولكن » الى سيرته الأولى غير أنه لا يعود لقد كان ـ ايجابيا بعض الشيء عندما استثنى بـ « لكن » وعبر عن حبه للأرض وفي صيغ الاستفهام « هل اقتله » والقتل هنا بالقعود عن التقدم أو بالوقوف « هل يقتلني » ، والقتل هنا بضياع جنسية الانسان ووطنه ، فهو قتل للوجود . يبدو غير صادق في عزمه ، حينما يستثير الصحراء لترد عليه وحينما يصرح بقلقه على هذه الشاكلة فهو يصدر عن صراع داخلي فيه هل يتقدم ؟ هل يستمر أم يرجع ؟ وطبعا هذه العبارة قلقة ، تنبع من قلق الشاعر ويسقط في اليأس حينما يقول « يلقاني وجهك محزونا » متى لقي الوطن ابناءه محزونا ؟ ويعبر أيضا عن زيف التجربة حينما يخبرنا أن رد الوطن له كان « من أين تمر »

والشاعر يتكلم عن فلسطين ، فالأرض والنهر والصحراء والجرح توحي بذلك ، ولكن الشاعر تخونه اللغة وينقصه الوعي العميق بطبيعة المعركة ويفقد حسه بالضمير العربي فيفقد استيعابه لقضية الوطن ، والاحساس الانساني بالوجود الفلسطيني والأرض العربية ، والقصيدة طويلة وخير ما فيها مقطع جميل جدا لو تعاملنا معه صورة منفردة

فبكيت وقلت الطعنات من الخلف كثيرة

وقرأت عيونك ثانية   قلت   اضرب

قلت عيونك   ابهى من أتربة العربات

قلت   اضرب

وضربت   فكنت غريبا عن اطباعي تلك الليلة

حتى ارتجفت كل ثيابي

وحين سقطت أشرت اليك

الآن أموت ولكني في البدء

من الخلف قتلت

والبكاء هنا ليس ضعفا ، ولا خورا ، ولكنه عيب في الأخوان ، والأهل الذين ضيعوا أبناءهم في المعركة من أجل نزواتهم   بكاء الحر   حينما تطعنه العشيرة وفي هذه اللحظة يتجلى الفارس العربي على حقيقته ، لم يعد يرى الا قضيته

(عيونك   أبهى من أتربة العربات)

وحينما « قلت اضرب » « ضربت » ولأول مرة في القصيدة يتحرر الشاعر من خوفه فعلا ، ولم يعد قلقا ، وطرح الخوف جانبا « حتى ارتجفت كل ثيابي » كناية عن الغضب والشجاعة ، وكناية عن اصراره وإقدامه حتى ولو قتل أو قتل ولا يحس بنفسه ولا يشعر الا وهو يسقط « وحين سقطت » يقولها وهو يشعر بالراحة ، وقد قرت عينه ، وحتى في هذه اللحظة لا يراوده الندم ، ولا الخور ، فهو يشير اليها ، ويقول أنه كان يعرف مصيره ، وانه لم يهزم ،ولم يخر ولكنه طعن من الخلف

في هذا المقطع انسجام عاطفي ، وتوافق بين العاطفة والفكر في لحظة معينة ولكن هل يمكننا التعامل مع القصيدة على أنها صور منفردة ، ان القيمة الفنية للقصيدة ككل تبقى متأرجحة ، وتبقى قيمة الغموض دون المستوى المطلوب ، لقصور في اللغة وفي التراكيب ، وان كان هذا القصور ، في الايحاء الشعوري ، وفي الدلالة الموضوعية ، وفي التراكيب اللغوية يخل بجودة القصيدة

ان تحقيق الغموض في القصيدة معناه تجويد اللغة وتمكن من استخدامها والغموض « يسمح للشاعر بالنجاة من المعاني المألوفة المكررة ، والأفكار المنهوكة والمبتذلة ، والطرق المأثورة في تصوير العواطف الانسانية وبذلك يسمح بالولوج في ميادين جديدة من الأفكار والظلال العاطفية ، بل هو في الحقيقة يسمح بمعالجة تجارب جديدة حيوية وفنية لم يشملها التراث الشعري ، ومغزى هذا ان الشعر الجديد كثيرا ما يبدو غامضا معقدا ، لأنه يتطلب من قارئه تعمقا في التفكير ورهافة في الحس وجهدا في المتابعة والتفاهم »[1] ونحن لا ننكر ان القصيدة الجديدة حققت مستوى جيدا في الغموض ، ولكن هل العقد والاشكالات والتراكيب الفجة يمكن ان تحقق الغموض ، كما تحقق النثرية والتقريرية والمباشرة الحقيقية الموضوعية وتيسر الفهم لقد كثر الخلط وكثر التعتيم تحت هذا الستار الزائف « ان استخدام الأدوات التكنيكية والأشكال التعبيرية بشكل مفتعل وفج دونما أصالة وتفاعل مع ديناميكية المضمون والتجربة الشعورية ، يحيل القصيدة الى بناء ميكانيكي مهزوز ، فتجسد عددا متنافرا من الصور واللقطات والخطوط والألوان والايقاعات دونما ضرورة فنية وحياتية يتحمل في أحيان كثيرة مسئولية اغراق الرؤية تحت ستار كثيف من الضباب الخانق خاصة عندما يكون هذا الاستخدام لأغراض زخرفية مصطنعة ، أو للاستعارة المبتذلة ، وبمعزل عن النمو الداخلي للتجربة الحية »[2]

---

(١) قضية الشعر الجديد د. محمد النوري ص ١٣٧

(٢) معالم جديدة في أدبنا المعاصر فاضل تامر ص ٣٩٦

ونعود الى قصيدة الشاعرة أمال الزهاوي « دائرة في الضوء دائرة في الظلمة » لنرى فيما اذا استطاعت ان تحقق شيئا من الغموض في قصيدتها هذه التي أصبحت فيما بعد عنوانا لمجموعة شعرية ، وهو دليل على اعتزاز الشاعرة بهذه القصيدة

اتدفقُ بالنَسغ الساخن

فاضيةٌ قافلة الدربْ

أتدفّقُ بالألمِ العاري

عارية أعمدةُ الكون

وعارية اعمدتي

وسط سماء متعرّج فيها الغيم الداكنْ

حيث تدخن فيها الأحلام المطفأة والقلب

حدقت بنافذة الصفو الأزرق

فالتدفق دليل قوة ، وفعل ذاتي ، « والنسغ » يوحي بالثراء والغنى ، واشعاع بالأصالة والعمق والامتداد الى الجذور ، والساخن يعني حفاظ النسغ على حيويته وما فيه من قوة وما فيه من ثراء وهذا المقطع غني بايحاء ألفاظه ودلالاتها ، ويحمل معنى كبيرا بألفاظ قليلة ، فهو شطر مكثف ومركز ، وهو تركيب موفق الى حد بعيد وليت الشاعر استمرت على هذا النحو ، ولكنها بسرعة تفقد ايحاء الكلمة ، وقوة الترابط ، حينما تقول

« فاضية قافلة الدرب »

وفي هذا اشكال كبير فالقافلة ماذا تعني ؟ الموكب ، الكتيبة ، النازحون وهل المقصود بالقافلة الذهاب أم الإياب ؟ وفاضية هل تعني الخواء ؟ وبين هذا

الشطر والشطر الذي سبقه تناقض فظيع ، فان كان المعنى المقصود ذهابا حتى ينسجم مع النسغ الصاعد المتدفق فالشاعرة تشتم نفسها وتصفها بالخواء ، وليس في القصيدة ما يشير الى أن مثل هذا القذف سينفعنا في شيء لتقول أنها عيب مقصود ، وان كان المعنى الدارج للقافلة هو المقصود ، والقافلة في حالة عودة ، فلماذا التدفق والغليان ، فالعودة ميسرة للانسان والسبيل ممهد أم أن الشاعرة تعني أن النسغ الساخن حقق ما يريد ورجع بعد أن نال المبتغى ويمثل هذه السرعة وعلى أية حال قد أبدلت الشاعرة « القافلة » بالعربات حينما طبعت القصيدة بالديوان ، وهذا ما يؤكد احساسها بالقصور ، ففي ثاني شطر يحدث التغير ولماذا « العربات » والقافلة فيها اشعاع وايحاء أكبر و« الدرب ما موقعه والعبارة ركيكة في كلا الحالين « عربات الدرب » ماذا تعني فالعرباتِ تسير في كل درب وتوغل القصيدة وينقطع الخيط ، ولسنا نعلم ما موقع العرىء الذي لف الأعمدة ، وتدفق مؤلما عند الشاعرة ولا نعيب هذا التعبير لوصف كانت له دلالة شعورية ، ولكنه لا يعبر الا عن استغراق الشاعرة في حالة تأمل بعيدة ، تشمل الغيم الداكن المتعرج والأحلام المطفأة ، والقلب ، والصفو الأزرق والعري الذي شمل الأشياء كلها

والشاعرة تغير وتبدل في القصيدة مرة أخرى ، فيصبح قولها « حيث تدخن فيها الأحلام المطفأة والقلب » « وحيث تدخن فيها الأحلام المطفأة القلب » اذ الخطأ لم يكن مطبعيا لأن الحركة واضحة ، والتغيير يؤدي الى كثير من الفوارق في المعنى والايقاع

(فالأحلام المطفأة والقلب) غير (الأحلام المطفأة القلب) وهذا دليل على أن الشاعرة لا تدرك بعمق ما تعنيه تراكيب القصيدة والاختلافات البسيطة في التركيب وماذا في « تدخن » ولا ندري ما المقصود بالتدخين فالدخان من مخلفات الحريق ، أو مخلفات التدخين ، وكلا المعنيين دارجين وعاميين لا يصلحان للشعر وتقول

بين البعد الآتي في القرب

بين القرب الآتي في البعد

تتجنى الشمس وما ان تقترب حتى تنأى في ألق الأمل الآتي

وفي البعد والقرب مفارقة كنا نود لو أن فيها معنى شعوريا ولكنهـا مفارقـة تقتصر على التناقض من خلال قلب التـراكيب ، ومـن الممـكن أن نؤول ذلك ، ولكنها تأويلات

والتأويل هنا يحدث في شطر ليوضح بقية الأشطر ويتبلور مفهومها أو تصبح شبه واضحة من خلال هذا التأويل أما أن تؤول كل شطر تأويلا فيه صنعة فهو اغراق وتعقيد لا طائل من ورائه ، وهذا المقطع يوضح رأي الشاعرة بالمستقبل في نظرتها الآتية ، وحاضرها في المستقبل البعيد

ان أمام الشاعر المعاصر من الإمكانات والأساليب التعبيرية ما يمكنه من إجادة أسلوب الغموض اكثر من الشاعر القديم ان التراث الشعري ولا شك أضاف الكثير من الوسائل التعبيرية ، وأعطى الشاعر المعاصر فرصة للتفوق عليه في هذا المجال ، كما أن شيوع الرمز واستخدام الأسطورة فتحت مجالا أوسع ليحقق الشاعر المعاصر ما عجز عن تحقيقه الشاعر القديم غـير أن المعـاصرين لا يأبهـون بكل ذلك ، ولا يحاولون فهم ما بين أيديهم من تراث وحتى في مجال استخـدام الرمـز والأسطـورة لم يستوعبـوا استخدامهـا كما ينبغـي ، وظنـوا أن الرمـزية تحقـق لغموض ، وان ما كان غامضا كان رمزيا بطبيعته ، ونحن لا ننـكر أن الرمـزية أمدت الغموض بثورة طائلة وأنماط خصبة ، ولكن لا يمكن أن نقول أن الغرض من الرمز هو الاخفاء « ان الرموز ليست نوعا من تخبئة الأشياء من أجل البحث عنها وليست نوعا من التعبير عن الذات يوافق القواعد الأخلاقية وربما لا يكون الشيء الغامض في الرمز هو الفكرة التي تقع من خلفه ولكنه مساق الدلالات الضمنية التي تسكن الفكرة فالخاصية الحقيقية للتعبير الرمـزي ليسـت هي الغمـوض أو

السرية ولكنها الالتباس ، وتنوع التفسيرات الممكنة حتى نجد معنى الرمز يتغير تغيرا مستمرا[1]

كما أن الغموض ليس ميلا من الشعراء لتحقيق خلوة ذاتية كما يتصورون ، أو جزءا من النزعة الحديثة التي تسود الأدب كرد فعل مضخم لمسيرة العلم ، أو كاحتجاج من الشعراء على العلم والعلماء ، وتحد لهم ، انما هو تعويض للإنسان عما فقده من جراء طغيان المادية ، وعامل السرعة ، وتعويض لنفس الانسان عما أصابها من ملل ورتابة وهذا ما تحققه القصيدة بلغتها الشاعرة

صحيح أن الشعر يقدم للنفس ما لا يستطيع تقديمه العلم ، ولكن الشعر لا يغني عن العلم ، وطبيعة الشعر غير طبيعة ، العلم ، والشعر ليس حقل تجارب حيث يعبث به المعاصرون كما يحلو لهم ان الغموض اذا لم تتحقق أغراضه انعكست آثاره الى حالة من النقيض وان الغموض في أوله وآخره ظاهرة لغوية ، وليس منهجا ولا مدرسة فلسفية ، واذا كنا نستطيع القول أن الرمز ليس غاية في الاستخدام ، فالغموض في الشعر غاية ونتيجة ، لأن الغموض ليس أسلوبا ، وتحقيق الغموض يعني منح القصيدة شرعيتها في الوجود اذا لم تكن القصيدة غامضة فسيان أمرها أكانت واضحة ومفهومة فهما موضوعيا ، ومنطقيا أو معتمة ومقفلة على الفهم ، فالنتيجة واحدة ان لغة القصيدة لم تكن بالمستوى المطلوب منها ، وان القصيدة لم ترتفع الى المستوى الفني الرفيع فالقاعدة التي تتعامل بها في تقييم لغة المباشرة هي ذات القاعدة التي تقيم فيها لغة مغرقة بالتعقيد والإشكال فحين نرفض قصيدة مثل

عرب عرب لا لن نخضع

بغداد الثورة

---

(١) دراسة الأدب العربي د. مصطفى ناصف ص ١٣٣

هزت أركان الدنيا

عادت بغداد العربية

بسم الله

بسم الوحدة

من أعماق الشعب الثائر

دوّن للعالم أغنية

لأنها لا تحقق غموضا ، وليس في لغتها إبهام مشع ، ولا تراكيب موحية ، ولا علاقات معبرة عن قيم شعورية ونفسية ولغتها لغة يومية عادية دارجة وان اللغة البسيطة لم تعد تشد القارىء المعاصر اليها . فاننا بنفس المقياس نرفض ما يبتعد عن الادراك والفهم ، وما يتصف بالضبابية والشرود ونؤيد ما ذهب اليه أحد النقاد حين استنكر قول شاعر معاصر

تطوف على السموات في جسدي

مدها كاهن الجزيرة يمتهن

الغيب والجسد المنحني في انتهاء

الخيوط العتيقة خلف امتداد

العيون التي

مد فيها القمر

غرفة

حد فيها مطره

فالناقد يقول « انك لتستغرب بل يمكن ان تعلن عن جائزة كبيرة لمن يستطيع أن يقول ماذا أراد الشاعر »[1] بل لعل الشاعر نفسه لا يدري ماذا يريد أن يقول وكما عجز الشاعر في النموذج السابق أن يحقق الغموض الواجب توفره في القصيدة عجز الثاني عن تحقيق نفس النتيجة ، وان كان بينهما فارق كبير بين درجة الموضوع المنطقي والموضوعي وعدم الإفصاح عن شيء

بقي أن نشير الى أنه ليس كل ما يدعيه القارىء اليوم من عدم قدرة الشاعر على تحقيق الغموض مقبولا فكثير من القراء ، وحتى النقاد اعتادوا ابهام الشعر القديم ، واعتادوا فهم الكناية والمجاز وتذوقهما ، ولم يعتادوا التجربة والتجسيد كما أن رواسب علاقات اللغة القديمة لا زالت عالقة في الذهن ، وعين القارىء مشدودة اليها ، وأغلب القراء يميلون الى فهم علاقات اللغة القديمة أكثر من اللغة المعاصرة ، لعامل الألفة والطبع وهذا هو الذي أوقع الواقعين الاشتراكيين في مأزق فالشاعر المعاصر الواقعي يجد من مهمته مخاطبة الجمهور ، ولكنه حينما يقول الشعر باللغة المعاصرة لا يفهمه الجمهور ومن هنا ، وجدنا أن نقوم بحصر الظواهر اللغوية المعاصرة التي تعرقل الادراك والتي توحي بتعقيد اللغة ، واختلال الإبهام في لغة الشاعر .ونحن نعتبر مثل هذا التحديد قد لا ينسجم مع روح العلم ، أو الموضوعية ، فقد يألف بعضا منها الناس في المستقبل ، وتصبح هي اللغة المشعة ، ولكن على العموم اذا كان من السهل معرفة عوامل البساطة والسهولة ، فمن الموضوعية أن نتحرى بعض أسباب الاغراب ، واختلال اللغة لدى بعض الشعراء بما يعوقها عن تحقيق ايحاءها وتوهجها ، ويجعل ادراكها على القارىء مستعصياً ، ويفقدها صفة الغموض الفني نتيجة لقصور الابهام في اللغة ان الظواهر اللغوية التي سنتحدث عنها ليست ظواهر حديثة ، وهي على سبيل المثال لا الحصر وفي نفس الوقت الذي قد لا نجد لها ما يبرر استخدامها عند

---

(١) الأقلام عدد ٤ ١٩٧٧ ص ٤٤ قراءة أولى في شعر الشباب طراد الكبيسي

شاعر نجد لها مبررا عند آخر ، وعلى العموم فالتحديد والتعميم وفق منطق ضيق واطار لا يمتلك المرونة يتنافى مع طبيعة الشعر

لقد كثر خرق القواعد ، ومخالفة المألوف ، وابتكار الجديد ، وهذه ظاهرة جيدة اذا كانت ابداعاتنا وفق أسس فنية مبنية على منطلقات عصرية تساهم في بناء القصيدة وتحقيق اهدافها ولكن أن يكون الابتكار ومخالفة المألوف من أجل هدم صرح القصيدة والاخلال ببنائها فهو ما لا يقبله المنطق ولا النقد .ولا الفن

ومن أهم هذه الظواهر اللغوية التي تعرقل ادراك القارىء المعاصر وفهمه ، وتخل ببناء القصيدة ولغتها ، ولا تعد وسيلة لتحقيق الغموض الفني بل تدفع بالقصيدة الى العتمة وتفقدها الشفافية والايحاء أو تلقي بها في أحضان الخطابية والنثرية والمباشرة والتقرير هذه التي يمكن ان تسفر عنها تحليل النماذج التالية

جئتني أخضراً جميلاً كشطآن « دجلة »

مثل نخل « الفرات »

قبلتني

فاشتعلتُ على ذروة « في دمشق »

وأورقت للمرة الثانية

وكنت تغني

« دمشق » التي عرفتني

دمشق التي سافرت في « دمي »[1]

---

(١) الخطوات شاكر عبد القادر البدري ص ٤٣

ومن الظواهر التي تحول دون فمنها للمقطع هذا ، وتزيد من شدة حيرتنا كثرة الضمائر التي تعود لمخاطب غير مذكور ، هذه الضمائر تصبح مشكلة ، حيث يصعب علينا نسبتها الى مرجع ترجع اليه ، مما يؤخر معرفتنا بالمقصود ، فالضمائر المقدرة بـ « أنت » في جئتني ، وقبلتني ، وكنت ، وأورقت تبدو وكأنها تعود على مجهول غير معلوم ، وهي اشبه بالأحاجي والاختلاف بتأويلها يجعل القارىء مرتكبا وهذه الظاهرة كثيرة في شعر المعاصرين ومنها قول الشاعر

يغادرُنا في الظهيرة للشمسِ ،

يودعُنا كلمة في المناشيرِ

يخبىء خلف سواد عيون البنادق

أسماءنا وهوانا

« يواجهنا » كل يوم

حقائبه في عباءة أمي

محشوّة بالنجوم

ليحمل اخبارَ كل الجسور الينا

يعلمنا الصمت ، صمت البنادق[1]

وهكذا يصبح الضمير المستتر المقدر بـ « هو » لغزا يصعب ادراكه ، الا بعد ن تقرأ القصيدة بأكملها ، وبعد أن ندرك مغزاها الكلي ، واذا القصيدة تدور كلها حول « الحزب » الذي يخاطبه الشاعر ، فاذا لم نتوصل اليه أصبح من العسير فهم ما يقصد بالتراكيب ، وما ترمي اليه لأن القصيدة كلها تدور حول هذا الضمير لغائب ، الذي جعل منه الشاعر الهدف الأول والأخير للقصيدة

---

(١) الوقوف خارج الأسماء ارشد توفيق ص ٧

ومن هذا اللون أيضا قول الشاعر

لم أكن طفلك اللقيط ،

ولا سيد أبنائك العراة ،

ولكنك بايعتني رسولا الى الصحراء

بايعتني

رميت بكفي صولجان الدخول

أورثت صوتي

شارة الرفض والسيادة[1]

ففي القصيدة حوار ، والشاعر يتوجه بالحديث الى مخاطب ، فمـن هو يا ترى ؟ ومن يكون ، وكيف يمكن التوصل اليه ؟. بلا شك أن التأويل هو الطريق الوحيد والتأويل قد يقودنا الى مسالك بعيدة عن هدف القصيدة ومسارها ، ويزيد من حدة الفجوة في ترابط المعاني ، واذا لـم يصدق التأويل قد تتضارب المعاني وتضطـرب الصورة

هذا سبب من أسباب صعوبة فهم الشعر الحديث ، حيث تكثـر فيه الضمائر المستترة ، أو الظاهرة ، التي لا تعود الى معلوم واضح او معروف في القصيدة ، انما يعتمد الأمر في تأويلها على تقدير هذا الذي تعود اليه هذه الضمائر ، فعدم التصريح به من قبل الشاعر هو السبب في هذا التعتيم والضبابية

ومن هذه الظواهر ايضا ، تقدم الحال ، وعدم وضوح ، هيئته ، كقـول الشاعر

---

(١) للصورة لون آخر معد الجبوري ص ٣٣

جالساً في وجوهي

بين وجهي هنا ، ووجوه بعيدة

جالساً حيث وجه الحبيب قريب

والوجوه ـ المخاوف تلبسني في الطريق اليك

جالساً في ظلالي

بين وجهٍ ووجهٍ ، يغامر ظلٌّ يبادلني الدمع

لقد ورد الحال متقدما على كل تراكيب القصيدة ، وحينما يبدأ الشاعر قصيدة بصورة هيئة لشيء لا نعلمه ، يفاجئنا بهذه البداية كما أن الاسراف وصف هذه الهيئة ، وتعقيد صورتها ، يزيد من ظلام الصورة ، واستعصائها على الادراك ان هيئة الجلوس لم تكن موحدة ، ولا مطلقة ، ولكنها موصوفة بأوضاع مختلفة تارة « جالسا في وجوهي » واخرى « جالسا حيث وجه الحبيب قريب ، وتارة ثالثة بين وجهي ووجوه بعيدة⁽¹⁾ ، وهكذا يصبح تفسير الحال هو هدف القصيدة ومبتغاها ، دون أن يعير الشاعر أي اهتمام لمن تعود اليه هذه الحالى ، أو دون ذكر العامل في الحال ، لنستطيع تذوق الصور ومجاراة الشاعر في مسيرته فتقديم الحال ، وعدم الافصاح عن عامله ، أصبح مشكلة أخرى تحول دون فهمنا الشعر المعاصر ، ونموذج آخر من هذه النوع

ملقى على قارعة الطريق

ممزقا رثا

فحلا بلا انثى

---

(١) قصائد الضد جليل حيدر ص ٤٩

يجأر في صدرك شوق بائس غريق[1]

فقد يكون تتابع هيئة الحال « ملقى » و « ممزقا » و « رثـا » و « فحـلا » واختلاف الحالة من صورة لأخرى ، دون معرفة صاحب الهيئة والحال أو من تدل عليه هذه الحال ، يتركنا في حيرة ومأزق يصعب علينا الخروج منـه ، ولعـل هذا سبب آخر من أسباب عدم سهولة فهم الشعر المعاصر

ومن الأسباب الأخرى كثرة التفصيلات المربكة ، التي يصعب على المتلقى الإحاطة بها وتجميعها في صورة كاملة موحدة ، خصوصا اذا تراكمت هذه الصور وكثرت وتعددت كقول الشاعر

هبوطك في عروق الأرض مثل اللمح

عبورك طلقة في الريح

يطير النهر مثل البرق يجري مالكا سره

لتحمل عمرك المزحوم في لحظة

تفجر أيها الإنسان كالزلزال في جبل

وخذ نفسا من الأجيال

أيا من يفتح الأيام في وله ليجري في كوى زمن

تأسن فيه نسغ الأرض

ويشرع في زوايا الليل غابات من الألوان مفترة

فان النهر لا يجري سوى مرة

وان الوهج يملك عصره مرة[2]

---

(١) عودة الفارس القتيل حسين جليل ص ٤٥

(٢) دائرة في الضوء دائرة في الظلمة أمال الزهاوي ص ٦٧

فزيادة التفصيلات في بسط الصور تعقد الإدراك ، هبوطك في عروق الأرض مثل اللمح و « يطير النهر مثل البرق يجري مالكا سره » و « تفجر أيها الانسان كالزلازل في جبل » والأبيات الأخرى فيها تفصيلات كثيرة معقدة هذه التفصيلات جعلت من العسير علينا ادراك المغزى العام ، لانشغالنا في تصور هذه الجزئيات وغرابة هذه التفصيلات ، وصعوبة فهمها يدفع القارىء أو المتلقي الى الملل والضجر ، ومن ثم تتطلب منه وقتا طويلا لفهم القصيدة في عصر أصبح عامل السرعة يسيطر عليه

واعتاد الإنسان العربي أن يتصف الشعر بالنبرة والنغمة العالية وضخامة اللفظ وجزالته وألف وصف الجمل الشعرية بقوة السبك ، والنسج ، وحسن الصياغة ولم يعد يستسيغ من الشاعر المعاصر استخدام ألفاظ غير عربية في الشعر أو مصطلحات عامية

أبحث عنك

أدخل

اخرج

الكأس هنا

الدوخة أيضا

وحدائق تبع في الرأس[1]

فاستخدام الشاعر لعبارة « الدوخة أيضا » لا يتذوقه من عرف الشعر العربي القديم وتطبع بتذوق لغته ، فلم يعد يهضم « بلا حرج » (وربما) و« ليس في وسعنا » او « ثم » كما هو شائع اليوم

---

(١) قصائد الضد جليل حيدر ص ٢٥

ليس في وسعنا

أن نكابد حزن الظلال ، ونألف بعضا

ليس في وسعنا

ان نضم الصحارى لحرب الحياة

ليس في وسعنا أن نرى[1]

ان استساغة مثل هذه التعابير النثرية حتى اذا سلمنا بأنها ستغزو الشعر ، وستكون من خصائص لغته المعاصرة ، فان القارىء المعاصر يحتاج الى فترة من الزمن ليألف مثل هذه النثرية في الشعر ، مع أننا نشك بأنها من مستلزمات اللغة المعاصرة بل ولا نرى لها مبررا أو ضرورة لأن تشيح في الشعر

وتأخر الفعل وابتعاده عن موقعه أو تأخر الاسم الظاهر ، الذي يعود عليه ضمير الفاعل صورة أخرى من الحالات التي يرتبك الأمر فيها على القارىء أيفكر في الفاعل العامل من يكون ، أم ينتبه الى ايحاء السياق وما يوحي ؟ ومثال هذا

تلتقي بالوجوه التي احترقت والتي لم تحترق

تلتقي كل يوم كما يلتقي النهر بالنهر في واحة شمسها لم تغب لحظة

أيها

العاشق المنتمي للصباح الذي فجره ما أطل بنهاراته وخطى ليله[2]

وليس في تأخير العاشق ، ما يضيف الى المعنى جديدا وليس هنالك ما يمنع طول الشطر واستمراره ، ففي القصيدة أشطر طويلة وأطول من هذا الشطر حتى بعد اضافة « أيها العاشق اليه »

---

(١) قصائد الضد جليل حيدر ص ١٩

(٢) الشوق والكلمات شعر مهدي راضي السعيد ص ٩

وشاعر آخر يقول

يغادرني لمصيري ، ويذهب يركن أشياءه خلق واجهة

الاعتذار ، ويتركني لأدخن احلامي العاطلة

يحدثني في المقاهي يعانقني في الشوارع يلقي تحيته

ثم ينصرف الآن كان معي في اضطرابي

معي في اكتئابي

معي في التوحيد

كان معي في اصطياد المرارة كان معي

وصلت الى حافة صرت نفسي

وأنت الى خطوتي جئت حافة

ترى أي عار جميل اخاطبه(١)

والشاعر بعد هذا المقطع الطويل يعود ليذكر لنا أنه الذي يخاطبه « عار جميل » وهنا يضطر القارىء الى العودة من جديد لربط المعنى بينما يترك ضمائر الغيبة مستترة وحتى اسنادها الى « عار جميل » فيه نظر لأن الضمائر كلها ضمائر غائب « وعار جميل » جاء في سياق الحديث مع مخاطب ، فأي عسر على الفهم هذا الذي يمكن ان نهون أو نستهين به في مثل هذه النماذج

وطول الجملة الاعتراضية أو الفصل بين عناصر الجمل المترابطة عامل آخر كثيرا ما تؤدي الى ابتعاد العامل عن معموله ، كابتعاد الفعل عن الفاعل ، والفاعل عن المفعول به ، والحال عن عاملها ، والمبتدأ عن الخبر ، وجواب الشرط عن

---

(١) قصائد الضد جليل حيدر ص ٦٥

فعله ، ومن هذا قول بدر

وقد رف مثل الجناح الكسير

على كومة من حطام القبور

على عالم بائد لن يعود
سناها الأخير[1]

والجملة الاعتراضية استغرقت ثلاثة أشطر ، حيث فصلت بين الفعل ومتعلقاته مما يضطر القارىء الى البحث عنه ليستطيع التسلسل بالمعنى ومتابعة اللغة وايحائها

كما ان الاستخدام المعاصر أو تناول الشاعر للتراكيب بطريقة قد لا تختلف عن ما هو مقرر ولكن بطريقة لم تؤلف بعد ، ولم يعتد القارىء تذوقها ، أو الخروج على قواعد اللغة المألوفة لون آخر من ألوان تعتيم القصائد ، أو عدم استيعابها بيسر ومن هذا قول الشاعر

حين أغور

في غابات أجهل من سكنها غيري

لم أفهمني

كان بريدي الوجد الثاني[2]

ولست أدري على أية قاعدة جاء بقوله « لم أفهمني » وماذا يعني بهذا ، وأي اضافة في « غيري » وفي قوله « كان بريدي الوجد الثاني ، « فان لم تكن

---

(١) انشودة المطر بدر شاكر السياب ص ٣٧٦
(٢) قصائد الضد جليل حيدر ص ٧٠

بريدي » صفة ، كان الأولى ان يتقدم الوجد الثاني على بريدي ، وأن يرفع الشاعر ما يصيب القارىء من اشكالات نتيجة هذه المخالفات البسيطة

ويقول آخر

ليس في لهفتي سوى وجهك ، أنقطفي من غصوني لؤلؤة

تتشيأ في يقظة البحر ، في الزبد المتصاهل في صهوات

الرياح التي حملتك لقاحا يشق له الطلع في نخلنا[1]

جلدة

« وانقطفي » صيغة سلبية للفعل ، وهي صيغة ضعيفة لأنها لا توحي بالفاعل أي أن العمل يحدث تلقائيا وصفة ثقيلة في النطق

وكذلك الفصل بين الفعل والفاعل يوقع الالتباس

ومن الأخطاء النحوية أيضا ما ورد في ديوان « ن والأخريات » للشاعر غازي الكيلاني :[2]

أماه أولاد الكلاب يغازلوني في الطريق

والصحيح يغازلونني ، ولا ندري لماذا حذف النون وجزم الفعل

ويقول في قصيدة « مراهقة »

يرقص العطر في ثنيات ثوبي بينما يجرح الهوى شفتايا

ولا يعرف السر في رفع المنصوب « شفتايا » والصحيح شفتيا

واستخدام جموع القلة بدل جموع الكثرة في مواقع يستحسن فيها استخدام

---

(١) الرمح أنت مسلم الجبابري ص ٧٩

(٢) يراجع عبد الوهاب الغريري أدبنا رزاق حسن ص ٦٧

جموع الكثرة ، أو استخدام صيغ الجمع غير المعتاد استخدامها من قبل الأدباء كما ورد عند الشاعرة أمال الزهاوي[1]

عيون القبائل نامت

فتاهت بها القافلات

وقولها في ذات القصيدة

هبوبا هبوبا

أيا مدن العصف

قد غيرت ثوبها الأرض ، حركت الرابيات

وورد في نفس القصيدة صيغ أخرى للجمع

هبوبا هبوبا

أيا مدن العصف قد هزجت لغة الأرض ، حركت الملحمات

ولا ندري ما المبرر الذي دفع الشاعر للعدول عن جمع التكسير الى جمع المؤنث السالم حيث اعتادنا أن نرى في الشعر صيغة القوافل ، والروابي ، والملاحم ، ولم نعتد سماع القافلات ، والرابيات ، والملحمات

وتوالي أشباه الجمل ، والتأخر بذكر العامل حيث أن توالي أشباه الجمل بشكل متتابع يقطع سلسلة الأفكار ، خصوصا اذا كانت المعاني وأجزاء الصور متباينة متفرقة مما تؤدي الى تشتت الفكرة وضياع الدلالة وسط هذا التشتت . ولجليل حيدر قصيدة تتوالى فيها أشباه الجمل

اذ نجعل من كل الأحلام حرائق

---

(١) دائرة في الضوء دائرة في الظلمة ص ١٩

اذ نطلق رشاش الحب القاسي

اذ ندعوك الينا

في الطرق المفتوحة

في التحريض

في القبضات المشدودة

في الضوء الغازي

في الساحات

وفي كل زحام يومي

في رائحة العرق المعطر انسانا آخر[1]

وتتابع وتوالي أشباه الجمل والصفات والتناقض بشكل مفرط يسقط بيد القارىء ، ويجعله عاجزا عن لمِّ أطراف المعنى وتجميعها في مضمون موحد ، ومثل هذا التوالي في « واذ واذ واذ » و « وفي وفي وفي » بما لا يوسع المعنى ولا يؤكده بقدر ما يكدسه بشكل كمي يستهلك كل أبعاده الجمالية . ويخطىء من يظن أن الإفراط بهذه الطريقة يعني الشمول أو التوحيد

ومما يقوله الشاعر جليل حيدر أيضا

أنت المعرف بالاعتراض لتمنحنا مشكلة ، شكل كل الذين تخيرتهم

في المعامل

في الريف

في الجامعات

---

(١) قصائد الضد جليل حيدر ص ٥١

في حلقات العشية

في حزمة من قصائد سريه

في التضاريس

في الموت خلف الكوى

في التقاطيع   الخ[1]

والشاعر يفرط ويسهب مع الإصرار وهو بهذا يعمق الهوة والفجوة بينه وبين ادراك القارىء

وتوالي الجمل من غير أدوات ربط وهي ظاهرة لغوية سبق التعرض لها في الباب الأول   ومن هذا النمط يقول الشاعر مالك المطلبي

أنت محلولة الشعر

بين عشاقك الشهداء

وحدك محلولة الشعر

لم يجىء بعد عشاقك الشهداء

أنت على موعد

يفتح الليل شباكه

توقظين السلالم

لم يجىء

تهبطين على الأرض   محلولة الشعر

---

(١) قصائد الضد جليل حيدر ص ٧

انت على موعد

مع عشاقك الشهداء

تهبطين

على موعد[1]

إن توالي الأفعال ، أو الجمل والصور ، والاعتماد على الترابط الموضوعي الذي تتركه التراكيب لتجميع أجزاء الصورة ، شيء مرهق للقارىء يؤخر مواكبة العين لمسيرتها في القراءة ، وأحيانا يضعف عنصر الايقاع وانسياب النغم ، فيحس القارىء بالملل والضجر ، وينفر من هذه التجربة ، ومن هذا الشعر الذي قل ما نجد فيه حروف الربط وأدواته ويقول شاعر آخر

يا أصدقاء الحزن

صوتي

لم يعد لي

صار صوت النار

يهمس بالنبوءة ، بين أجفان الحيارى

الصامتين

الحالمين

الصانعين من الهزيمة

في قلوبهم انتصار

---

(١) قصائد مختاره علي جعفر العلاق ص ٢٢٨

يا أصدقائي

صارحوني

نجمة ورقاء   تسطع في الذرى/ نهرا/ مدرارا[1]

وقصر بعض القصائد وكثرة النقط والفراغات ظاهرة أخرى تربك القارىء ، وتجعل من العسير عليه فهم المقصود ، أو الغرض منها   هذا اذا علمنا أن أكثر الشعراء لا يجيدون استخدام النقط والفواصل والفراغات ، ويعتبرونها حلية شكلية في الرسم لا غير فقصيدة « شجرة الخوف » للشاعر مرشد الزبيدي

مطر هابط

في الرمال وفي

مطر

مطر

شجر يابس   [2]

القصيدة لا تتجاوز بضع كلمات في خمسة أشطر ، فيها ثلاثة فراغات ، فما هي الفكرة ، والموضوع والصورة التي يمكن أن يعبر بها وعنها الشاعر بمثل هذه القصيدة   ومن أمثلة الفراغات المزعجة ما ورد عند حميد سعيد

التي معي أحزنها الرحيل

---

(١) عودة الفارس القتيل حسين جليل ص ٩٨

(٢) سفر في رمال الجزيرة مرشد الزبيدي ص ٥١

هل أراك عابرا في ساحة التحرير

في يديك الوردة الجديدة ؟

الرفاق أقبلوا　　يحاورون المدن البعيدة

احتفلت دون شاهد

رأيت جيش الفقراء　　كان جيش الفقراء

شاهدي

في ساحة التحرير [1]

واستخدام الرسم الهندسي والمعادلات الرياضية في كتابة القصيدة ، أو المصطلحات الجبرية الشكل ، ويمكن أن نعد هذه الظاهرة تكلفا وتصنعا ليس له ما يبرره في الشعر . ومن هذا يقول صادق الصائغ مستخدما الطرق الرياضية لتحقيق التركيز في الاستخدام

أ

ل

ن

ع

س　　أمل أن

---

(١) قصائد مختارة علي جعفر العلاق ص ١٩٧

أنزع عني أذرع التاريخ

يصيح في المريخ

لا يسأل الجند من الأحذية

لا يرطن الناقد عن ضرورة القافية[1]

ويقول قطحان المدفعي

لم التبصر بي

لم التحبر بي

لم التحديق بي	نحاس	كريات
طول	حديد	في
وعرض	ماء	وعاء[2]
وارتفاع		

وقد ورد في القرآن « في بعض بدايات السور حروف كان لها سياق لغوي ودلالة ووجود ولكن مثل هذه الأحرف في قصيدة الصائغ مثل هذه الدلالات وكذلك « أمل أن » حينا يأتي بخطمائل بعدها ، وكأني به يستغني عن التكرار بهذا الخط ، والقصيدة لم تؤلف لتكتب ، فأي خط يمكن أن يغني عن التكرار في « أمل أن » لو أردنا قراءة القصيدة

أما قصيدة قحطان المدفعي فقد أراد أن يجعل الشعر بناء معماريا ، واذا كان الطراز المعماري له سمات شرقية أو غربية فلست أدري على أي طراز يمكن أن ننسب مثل هذه القصيدة وقصيدته بغداد حينا يحاول تجسيد المعنى وابرازه من خلال

---

(١) منقوله عن ويكون التجاوز للكاتب العراقي محمد الجزائري

(٢) فلول قحطان المدفعي ص ١٥

كتابة الحروف ورسمها لهي أمر وأدهى

لو أن سيقان هاذا النخيل

مصطفة فوق شفاه النهر

عماد حرثنا وسقينا وزرعنا الغناء[1]

وهذه الطريقة ، أبعد ما تكون عن الشعر ، ولا يلتقي معه ، والخط فن غير فن الشعر وأمرٌ من ذلك رسم الشعر دوائر ومربعات

وأنماط كثيرة في الاستخدامات الجديدة بسبب جموح الرغبة في الجديد والطريف ادت الى سوء الفهم وصعوبة الادراك كالعطف على القافية الساكنة للضرورة فيثير اللبس حول المعنى النحوي المقصود كما في قول عبد الرازق عبد الواحد

لكي تصور مثل هذا الحفير

وهذه الظلمة والرطوبة المزمنة

والعفن[2]

وهنا يحدث الالتباس في « هذه الظلمة » و« الرطوبة » و« العفن » فهي تحتاج الى روية لتحريكها التحريك الصحيح الذي يعطينا المعنى الدقيق وأمثلته كثيرة في الشعر.

ومن الظواهر المربكة للقارىء استخدام « أل التعريف » بكثرة في الأسماء ومحاولة تجميع أربعة أو خمسة أسماء معرفة بأل في العبارة الشعرية الواحدة ، مما

---

(١) فلول قحطان المدفعي ص ١٠

(٢) أوراق على رصيف الذاكرة عبد الرزاق عبد الواحد ص ٣٨

يضعف المعنى كما نجد عند البياتي في قصيدته « سأنصب لي خيمة في الحدائق الطاغورية »

لا تبك - والعالم بحر - فأنا سوف أناديك

وابكي أيها الدرويش في شيراز

سوف أناديك من المدائن المسبية - الممنوعة

الفاقدة - الذاكرة - المنسية - المقطوعة الأثداء[١]

وحملت نازك على البياتي لاستخدامه هذا الأسلوب في قصيدته « سيرة ذاتية لسارق النار » وقالت « الهمزات المكبوتة الوصل تشعر بأنها أشخاص مقطوعة الرؤوس لا بداية لهم أو أشخاص بلا جذور تشدهم للماضي »
وقالت « ان القارىء يحس أن البياتي يكرر كل هذا الحشد الضخم من الأسماء المجردة لأنه ضائع بينها »[٢]

ومن هذه النماذج قول البياتي

قدمت لها في القداس الأول والثاني والثالث

خبز الجسد - الخمر - القبلات

ها انذا عار عري سماء الصيف

الأيدي - البحر - المنفى - الصحراء

الكلمات[٣]

---

(١) كتاب البحر عبد الوهاب البياتي دار العودة ص ١٣٩
(٢) الأقلام عدد ٧ نيسان ١٩٧٨ ص ١١١
(٣) كتاب البحر عبد الوهاب البياتي ص ١١

وقد جارى الشعراء البياتي ، وقلما تجد شاعرا ناشئا لا يستخدم هذه الظاهرة التي زادت في صعوبة فهم القارىء للشعر

وقد جارى الشعراء البياتي ، وقلما تجد شاعرا ناشئا لا يستخدم هذه الظاهرة التي زادت في صعوبة فهم القارىء للشعر

ومن قصيدة البياتي « سيره ذاتية لسارق النار » قوله

كانوا يجمعون ورق الخريف من مقابر المدارس

الشعرية الدراسة الخصيان كانوا يمدحون الخدم

الملوك في الأقفاص ، كان سارق النار مع الفصول يأتي

حاملا وصية الأزمنة الأنهار يأتي راثيا « يهمس »

في سياق جيل البشر الفانين في توهج الأرض التي

حل بها ، بالرجل الشمس وبالقيثارة المرأة ، حرين من الأغلال

يستبصر أمواج التواريخ وأحزان سلالات الطيور الحجر الموتى

على برديه يكتب أسماء أميرات بخارى حاملا

وصية البحر الى الطفولة المساجد الأسواق قال هو

في معطفه الطويل كالمسلة المصرية النخلة في الكونكورد

والفصل بين جواب الشرط ، وما عطف عليه بشرط آخر ، واعتماد القصيدة في بعض الأحوال على العنوان ، وإهمال الفواصل والنقط ، والتدفق في التجربة الذي يؤدي الى طول القصائد أو بترها قبل اتمامها ، وتثير كثرة المقاطع التي تتعدد أسماؤها وتنوع اتجاهات التجربة فيها لبسا آخرا وتعقيدا على القارىء حينما يحاول الربط بين هذه المقاطع

وكذلك الانتقال السريع ، بالأفعال من الماضي للحاضر للمستقبل وكذلك توالي الأفعال منفردة مثلما نجد من عبد الرزاق عبد الواحد

يكشفني

أثقل

اسحبه

ادفعه

يتعلق بي

يسحقني

يطويني فيه

أموت[١]

وهذا التوالي في الأفعال يربك القارىء ويضيف الى القصيدة المعاصرة طابع الانتقال والتحول السريع من حال الى حال مما يصعب ملاحقتها ، ويصعب الأمر اذا كان هنا لك اختلاف في صيغ الأفعال من الأمر للمضارع الى الماضي

ومن الصيغ الضعيفة للفعل التي كثر استخدامها في الشعر العراقي المعاصر كما في « يسحقني »« ويفهمني » ، « ويقرأني »و« ويشربني » مما توحي بسلب ارادة الحدث في الفعل ، وكما هو الحال أيضا في تقديم الأسماء على الأفعال ، من شأنه أن يضعف في حركة الفصل وقوة دلالته على الحدث

وكذلك الأمر في القصائد الحديثة المدورة والتي بدأت تنتشر بشكل مفزع وما أكثر ما نصادف مثل هذه القصائد في الشعر المعاصر

---

(١) خيمة على مشارف الأربعين عبد الرزاق عبد الواحد ص ٥٨

خلاصة البحث ونتائجه

اللغة هي المادة الأساسية لبناء فن القول ، غير أن دور اللغة ومهمتها تختلف من فن قولي لآخر وفي الشعر تصبح اللغة الغاية والوسيلة ، فما كانت لغته شاعرية ـ سمي شعرا

وقد اقتنع الباحث ، ان أهم الجوانب الفنية التي يجدر بالناقد دراستها والبحث فيها عند تناول الشعر ، هي لغته فهي العنصر الذي من خلاله يمكن أن نتعرف على ذات الشعر فاللغة لحمة الشعر وسداه

وحينما يخص الباحث الشعر العراقي المعاصر بالبحث ، لم تكن هذه الخصوصية لتعني أن الشعر العراقي يتميز على بقية أقطار الوطن العربي فالعرب منذ أن وجدوا على وجه الأرض أمة واحدة ، وحضارة العربي في المشرق هي حضارة العربي في المغرب ، وان نتاج العرب الثقافي هو نتاج امة واحدة لا تتجزأ

فالخصوصية في دراسة الشعر العراقي المعاصر ، ما هي الا سبيل لمعرفة الكل من خلال معرفة الجزء ، وعلى هذا الأساس توجه الباحث الى الشعر العراقي المعاصر ، يقرأه ، ويمعن فيه النظر ، يتفهمه ، ويعرضه ، ويحلل نماذجه ، ويستخلص منها السمات ولم تكن الدراسة تجميعا لآراء الكتاب والنقاد المعاصرين ، ولا مناقشة لما أوردوا من آراء

لقد كانت آراء النقاد ، ودراساتهم رافدا ، استعان به الدارس على توسيع مداركه ، وصقل مواهبه ، ولكن الزاد الأساسي ، ومادة بحثه الحقيقية ، ومصدره

الرئيسي ، هو المجموعات من الدواوين الشعرية ، والقصائد المنشورة هنا وهناك

وكل ما ورد بهذه الدراسة من أبواب ، وفصول ، وشرح ، وتعليقات ، واستنتاجات لم يكن الا من آثار دراسة هذه النخبة المصطفاة من القصائد التي اعتبرها الباحث مثالا موضوعيا حيا للشعر العراقي المعاصر

لقد اشتملت الدراسة على ما يقارب من مئتين وخمسين نصا شعريا معاصرا ، تم اختيارها من بين سبعين مجموعة شعرية ، أو مجلة أدبية ، منسوبة لثلاثين شاعرا من شعراء العراق المعاصرين في الثلاثين سنة الماضية

ولقد بوبنا الدراسة على النحو التالي

الباب الأول

وهو يضم خمسة فصول ، تناولت قضية المعجم الشعري ، مبينة أهمية المعجم الشعري في مجال النقد حاضرا ومستقبلا ، وتطرقت الى ذكر بعض السلبيات التي لا تزال قائمة نتيجة لعدم وجود معجم شعري للعصور السالفة ، وأثر ذلك في اللغة والنقد ، وضرورة ايجاد معجم شعري لكل عصر يحمل دلالات الألفاظ والتراكيب وفي مجال المعجم الشعري المعاصر ، ركزت الدراسة على المرتكزات الأساسية ، والمنطلقات التي ساعدت الشاعر المعاصر على بناء معجمه الجديد

فشمل البحث في الفصل الأول أثر الجرس ، والإيحاء اللفظي في تكوين هذا المعجم . حيث أحس الشاعر المعاصر بعدم مسايرة بعض الألفاظ القديمة لذوق هذا الزمان فاستبعدها ، وأحل محلها مفردات جديدة أحس أن فيها إيحاء وأن في جرسها عنصرا ذوقيا يجعلها أقدر من الألفاظ القديمة على توصيل التوتر ، والانفعال والعواطف ، التي يريد التعبير عنها فتكررت في لغة الشعر المعاصر ألفاظ مثل الغابة ، والنجم ، والزورق ، والمساء ، والشجر ، والحلم ، والنجم ، والربيع ، والخريف ، والبحر ، والنخل ، والسعف ، وغابت ، ألفاظ مثل

المسك ، والعنبر ، والناقة ، والأثافي ، والبدر ، ويذبل ، والهبوب ، والآرام

وآثر الشاعر المعاصر محاكات الواقع بجرس الفاظه ، فاستعمل ، كركر ، ووههة وهسهسةوألفاظ مولده تحاكي واقع احداثها ، كما أغرت المجانة في الألفاظ وجرسها شعراء معاصرين ، فشاكلوا بين القوافي ومفردات البيت ، بالاشتقاق أو استخدام الصيغ المختلفة في بيت واحد

فحقق وفرة ايقاعية ، ونغما مؤثرا ، وصار يركز من خلال موسيقى الألفاظ الخارجية على المعاني التي يريد ابرازها بوضوح ، معمقا دلالتها من خلال تكرار الايقاعات

وفي الفصل الثاني تعرضنا للبحث في تلك الأفعال المضارعة التي وجد فيها الشاعر قدرة عالية على تجميد الحركة ، والنمو ، والتفاعل العضوي ، بين الزمن والهيئة ، بشكل نام متفاعل ، فتبدو الصورة من خلال اللفظ متعددة الجوانب ، واسعة الدلالة لما فيها من قدرة على الإيحاء بالاستمرار والامتداد والتحول ، وعدم الثبات والإستقرار على هيئةواحدة ومن هذه الألفاظ ينساب وينث ، ويسح وينز ، ويسف ، ويتعالى ، ويداعب

وفي الفصل الثالث تطرق البحث الى النواحي الشعورية ، التي تثيرها بعض الألفاظ التراثية ، وأسماء المواقع ، والدلالات التاريخية ، والقومية ، والعقائدية واستخدام الشاعر المعاصر لهذه المقومات لشحن لغته بهذه الدلالات متصيدا الألفاظ التي حملت ما حملت من هذه الأبعاد من خلال استخدامها على مدى تاريخ الأمة ، وما أضيف الى دلالتها من تجارب وسعت آفاقها ، بالاشارة لتلك التجارب ، وأثارت ردود فعلها في الانسان المعاصر

وفي الفصل الرابع درسنا استغلال الشاعر المعاصر اللهجات المحلية والألفاظ العامية المستخدمة في الواقع اليومي للمجتمع ، محاولا توظيف دلالتها

النفسية ، ودفقاتها الوجدانية عند عامة الناس في تكثيف ، وتركيز المعاني ، والمدلولات في الشعر ، وتم التعرض في هذا البحث للتحدي السافر الذي شهره بعض الشعراء باستخدام الألفاظ النابية ، والتعابير السوقية المبتذلة بشكل يمجه الذوق ، ويتنافى مع طبيعة الشعر الفنية ، الا اذا تجردنا عن اخلاقيات المجتمع ، وذوق المثقفين فيه

وفي الفصل الخامس تجاوزت الدراسة المفردات الى التراكيب اللغوية ، ودرست العلاقات اللغوية الجديدة ، ودلالاتها الشعورية ، والموضوعية حيث شاع استخدام التشخيص بشكل واسع ، واستخدام الشعراء للتجريد والتجسيم ، وكذلك استخدام الشاعر أسلوب تبادل المدركات فظهرت المجازات الجديدة في الشعر المعاصر

في الدجى المصدور ، والقمر الأسود ، والحزن الأبيض ، وبراعم اليأس ، فعبر الشاعر بهذه التراكيب عن هواجسه ، وتفاعله ، وتوتره النفسي ، وأبعاد الحياة السيكولوجية ، ثم تعرض البحث لتلك التراكيب ، والاضافات الجديدة ، كليل الليل واللاشعور ، واللاانسان ، واللا مكان ، وألفاظ أخرى لا نجد لها معادلا موضوعيا كالمدى ، والأبد ، والمابين وليل الليل وعمق الأعماق

وبهذه الفصول وضعنا اليد على القواعد الأساسية ، والمرتكزات التي بنى عليها الشاعر المعاصر معجمه المعاصر ، المتميز عن المعجم الشعري لفترات ماضية

أما الباب الثاني فقد تم توزيع مادته على ثلاثة فصول أيضا ضمت تلك الروافد الفنية ، التي استمد الشعر المعاصر منها بعض تكنيكاته حيث استعارت لغة الشعر من الفنون القولية والبصرية الأخرى بعض خصائصها الفنية ، فتم في هذا الباب دراسة روافد لغة الشعر العراقي المعاصر من الفنون الأخرى ، قولية ، وبصرية ، حيث تأكد لنا أن الشعراء حاولوا زيادة قدرة اللغة على الدلالة ،

وشحنها بطاقات ـ معنوية كبيرة ، مستغلين ما في هذه الفنون من أساليب ، وأنماط أداء عالية القدرة ، محاولين الإفادة منها في شحن لغة الشعر بالطاقات الأدائية وتكثيف مغزى اللغة ، وطاقتها التعبيرية

في الفصل الأول من هذا الباب حللنا روافد لغة الشعر من الفلكلور حيث استعار الشاعر بعضا من مفردات هذا التراث وما تضمنته الحكايات والأمثال ، والأغاني ، مفجرا ما تحمله هذه الروافد من بساطنة ، وصفاء ، في الروح ونقاء في الضمير ، مستخدما هذه الإشعاعات بدهاء وحكمة ، لأداء مضامين سياسية وقومية واجتماعية ، وتجارب شعورية ، تحمل معها روح المجتمع ، ومقومات الأمة ، وطراز ونمط الحياة الشعبية فكان رافدا ايجابيا ، يحمل معه دلالات موحية ومعبرة عن مقومات الأمة ، وتطلعاتها

وفي الفصل الثاني قمنا ببحث روافد لغة الشعر من الفنون الأدبية الحديث حيث رفدت الى لغة الشعر تكنيكات جديدة ، مدت اللغة بدينامیكية نشيطة متواصلة ، فاستخدام الشاعر الحوار ، وتعدد الأصوات ، وما يصاحبهما من تجسم للصراع مع النفس والحياة ، وما تتميز به هذه اللغة من سمة درامية ، وجمل قصيرة ، وعبارات اعتراضية ، وما في هذا الأسلوب من حركة وانتقال تميزت به فن المسرحية

أما الرواية فاستعار الشعر منها لغة التداعي في المعاني ، أو ما سمي بتيار الوعي ، والاهتمام في نقل الواقع ، والسلوك الواقعي ، للمشاهد والأحداث ، وما في هذا الأسلوب من تفصيل للجزئيات الجوهرية ، وسرد غير مخل للمشاهد

وفي الفصل الثالث تعرضنا لروافد اللغة الشعرية من السينما والتصوير ، وما في المونتاج ، والسيناريو ، من تكنيكات ، تساعد على افراغ ما في داخل النفس من هواجس وتفاعلات

وفي ذات الوقت الذي تأثر فيه الشعراء المشتغلون بالصحافة ووسائل الإعلان فشاعت الألفاظ الصحفية ، وظهرت اللغة البرقية ، والعناوين الجذابة ، المثيرة في لغة الشعر ، وبشكل يستطيع معه أي قارىء أن يميز هذه الاستعارة ، وان يشخصها بوضوح

ومع كل ما يعتري الناقد من غيرة على لغة الشعر ، أوحذر من جراء اسراف الشعر باستخدام هذه الروافد ، بلا وعي ، أو ذوق جمالي ، فان الدارس ، ليجد آثارا ايجابية ، ونماذج فنية رائعة ، تغري الدارس بالبحث والتطلع الى المزيد من الأساليب ، والروافد التي تمد اللغة بالتطور والتجديد ، والإيحاء ، والدلالة

أما الباب الثالث والأخير فقد شمل خمسة فصول ، تناولت الظواهر اللغوية الفنية في لغة الشعر العراقي المعاصر ، هذه الظواهر التي أصبحت من أبرز خصائصه ، وسماته الفنية المميزة

فكان أول هذه الظواهر التكرار ، ولأهمية التكرار ، وشيوعه في الشعر المعاصر كظاهرة بارزة ولافتة للنظر ، فقد توسع الباحث في هذا الفصل ، حيث تم تفصيل القول في أشكال التكرار ، تكرار الأحرف ، واللفظ المفرد ، والتراكيب ، والصور ، والصيغ ، والظاهرة ، وتم تقسيم بعض هذه الأشكال الى فروع ، فتكرار التراكيب مثلا تم تقسيمه الى تكرار العبارة ، والشطر ، والبيت ، والمقطع وتم استنتاج كل هذه الأشكال من خلال تحليل النصوص الشعرية ، ثم فصل القول في دلالات التكرار الموضوعية ، والنفسية والشعورية ، وأهمية التكرار الايقاعية ومهام الايقاع الناجم عن التكرار ، ومن خلال عرض النماذج اللغوية للتكرار تم استنتاج بعض الأصول والقواعد العامة لاستخدام هذه الظاهرة اللغوية وبالرغم من عجز البعض من الشعراء عن النهوض بهذا الأسلوب والاضطلاع بمهمته كما يجب ، نتيجة عدم القدرة والتمكن من تفجير طاقات التكرار واستخدامه الاستخدام الأمثل ، وعدم الربط بين أشكاله وأهدافه ، مما أفقد الكثير من النماذج

قيمتها الفنية ، فان التكرار أثبت قدرته وأصالته كأسلوب فني قديم تطور في عصرنا هذا ، وأصبح له بعد فني ، استأثر باهتمام النقاد والشعراء على السواء

أما الظاهرة الثانية ، التي تميز بها الشعر العراقي ، فهي ظاهرة التقابل بالتضاد والتناقض ، حيث استطاع الشعراء بهذه الظاهرة اللغوية خلق نماذج شعرية رفيعة المستوى ، وحققت لغة الشعر بالتناقض بعدا فنيا عميقا واستطاع الشاعر أن يخلق معادلات موضوعية وشعورية لما في الوجود من تناقض وتنافر ، وأن يجسم المفارقات بأسلوب عقد المقارنة ، وبشكل لافت ، وتميز الشاعر المعاصر على الشاعر القديم بعدم اقتصاره على استخدام التضاد كمقارنة مقتصرة على اللفظ المفرد ، وهو ما سمي بأسلوب « الطباق » وكيف تجاوز الشاعر المعاصر هذه الحدود الى آفاق أوسع وأرحب

وتناول الباحث ظاهرة ثالثة هي محاولة بعض الشعراء المعاصرين تحقيق مستوى عال من التركيز والكثافة للغة الشعر من خلال اهمال حروف الربط ، وأدوات الوصل . فاختفت الواوات والفاءات ، وحروف العطف ، بشكل متعمد مقصود والاستعاضة عنها بالترابط الموضوعي بين الصور ، وترتيب المعاني والأحداث ، ولم يخل هذا الإهمال بالبناء اللغوي للقصيدة بل أسهم في تجسيم المعاناة الحسية ، وتفاعلها مع الشعور وايحائها بالدلالة

أما الظاهرة الرابعة فهي ظاهرة التقطيع والبتر اللغوي ، ومن خلال تحليل النماذج حددنا مفهوم كل منهما ، وأشكال استخدامه ، وما كان منها موفقا ، أو متكلفا ، وتوصل الباحث الى أن مثل هذا الأسلوب يحتاج الى وعي كبير من قبل الشاعر ، وثقافة لغوية عالية ، وتمكن وممارسة وإحساس وذوق رفيع مرهف لاستخدامه الاستخدام الموحي ، الذي يمكن أن يعمق الدلالة والأبعاد الشعورية ، غير أن أكثر ما استخدم في هذا المجال تطغى عليه الأبعاد العقلانية والذهنية والتكلف الذي يجافي الى حد كبير طبيعة الفن والشعر

وفي الفصل الخامس والأخير ، حددنا مفهوم الغموض والإبهام في اللغة حيث اعتبر الغموض قيمة فنية ، وظاهرة من ظواهر اللغة وخصائص الشعر الفنية ، فالغموض يعني الايحاء الممتع الذي يعين المتلقي على التأمل ، والتأويل واستيحاء المعاني ، واكتشاف عوالم جديدة بأسلوب متميز في الدقة والروعة وصار الغموض يشع بالبريق الذي يلفت الأنظار الى الزوايا الخفية في المعاني المراد الإفصاح عنها بعيدا عن المباشرة والوضوح المبتذل

أما ما يعتري التراكيب من تعقيد ، واغراب ، فهو الإبهام الذي تقتصر آثاره على هذه التراكيب ، فتضفي عليها طابع العتمة ، والضبابية ، والعجز عن آداء المعاني ، لضعف ، وركاكة ، في الصياغة ، وعدم مراعاة القواعد والأصول المتعارف عليها في تناول الشعر للغة ، وقد تحرى الباحث عن بعض مظاهر هذا الاستخدام المتعسف غير المألوف في الشعر وتم تحليل الكثير من نماذجه

وتوصل الباحث من خلال بحثه الى أن لغة الشعر العراقي المعاصر ، ذات نكهة جديدة ، لها قيمها الفنية ، وخصائصها المميزة ، وسماتها الواضحة عن اللغة القديمة وأن هذه اللغة الجديدة وان كانت تنتمي في أصولها للغة التراث الشعري العربي القديم ، فإنها اختلفت عنها كثيرا ، وابتعدت عن خطها العام والتمكن من هذه اللغة الجديدة ، واستيعاب أبعادها ، يجعل منها اللغة الأقدر على مسايرة روح العصر ، وتجسيد مشاعر الإنسان المعاصر وتجاربه

وهذا لا يعني أن لغة الشعر في الماضي كانت قاصرة ، بل كانت على مستوى رفيع في الآداء والتعبير عن روح عصرها ، وأن الشاعر المعاصر لم يعد بمقدوره استخدام تلك اللغة لاستيعاب مظاهر الحضارة الجديدة في عصر التكنولوجيا فعمد الى تطويع البعض وتطوير البعض الآخر ، ومجافاة بعض القيم القديمة ، واللجوء الى قيم جديدة تحمل نفس العصر وطابعه

وبرز بشكل جلي عناية الشاعر بالمدلولات النفسية والشعورية أكثر من اهتمامه بالمحسوسات ، ولعل هذا الإهتمام بالأبعاد السيكولوجية محاولة لإعادة التوازن في حياة الانسان بعد أن أصبح يعاني صراعا عنيفا مع العوامل المادية التي تحاول السيطرة على وجوده وكيانه

واذا تجاوزنا تلك القصائد والمحاولات السريعة غير الناضجة من الشعراء وهي ظاهرة لا يعدم ، ولن يعدم وجودها في كل عصر وزمان ، فان لغة الشعر تشهد تطورا سريعا ملحوظا ، وتعد هذه الفترة من أخصب وأخطر فترات التحول والتطور في القيم النقدية الفنية في هيكل البناء للقصيدة ولغتها ولا شك في أن بعض القصائد حققت للقصيدة العربية المعاصرة بعض ما تصبو اليه ، وأحرزت لها بعض التقدم ، ولكنها لم تكن من حيث الكم ما يؤكد أصالة القيم الجديدة ، واستقرارها وهي ما تطمح ألا تقف عند الحد الأدنى ونتطلع الى لغة تقف بها القصيدة المعاصرة على قاعدة متينة تجعلها بمصاف الشعر العالمي ، وتحرز سبقا كما أحرز شعراؤنا الفطاحل سبقا فنيا في شعرهم إبان العصور الجاهلية وما تلاها من عصور ذهبية وقف بها الشعر مع بقية ظواهر الحياة عند منزلة أشادت بها كل الأمم

ولا يسعني في هذا المجال الا أن أتقدم لأستاذتي الفاضلة الدكتورة سهير القلماوي بالشكر والعرفان ، لحسن رعايتها وتوجيهها ، واني اذا كنت قد أحسنت ووفقت في هذا البحث ، فما ذاك الا ثمرة توجيهها ورعايتها ، واذا كنت قد أسأت ولم يحالفني التوفيق ، فما هو الا لقصور مني أرجو أن اتجاوزه في مستقبل حياتي العلمية

وكل أملي أن تثير هذه الدراسة مناقشات جادة طويلة تنير الطريق أمام شعرائنا ونقادنا بما ستفتح من أبواب البحث والفكر

« والله من وراء القصد »

المصادر والمراجع

أولا   الشعر

أ ـ الدواوين والمجموعات الشعرية

أرشد توفيق

ـ الوقوف خارج الأسماء بغداد دار الحرية ١٩٧٣ م

أمال الزهاوي

ـ دائرة في الضوء دائرة في الظلمة ـ بغداد ـ دار الحرية ١٩٧٤ م

بدر شاكر السياب

ديوان بدر شاكر السياب ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧١ م

ـ أزهار ذابلة ١٩٤٧ م

ـ أساطير ١٩٥٠ م

ـ أنشودة المطر ١٩٦٠

ـ المعبد الغريق ١٩٦٢ م

ـ منزل الأقنان ١٩٦٣ م

ـ شناشيل ابنة الجلبي ١٩٦٤ م

ـ اقبال ١٩٦٥ م

بلند الحيدري

ـ جئتم مع الفجر ـ بغداد ـ مطبعة الرابطة ١٩٦٠ م

ـ خطوات في الغربة ـ بيروت ـ المكتبة العصرية ١٩٦٥ م

ـ أغاني الحارس المتعب ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٤ م

ـ خفقة الطين ـ طبعة بيروت

جليل حيدر

ـ قصائد الضد ـ دار الحرية ـ بغداد ١٩٧٤ م

جميل صدقي الزهاوي

ـ ديوان الزهاوي ـ الطبعة الأولى ، القاهرة

ـ الأوشال ـ طبعة بغداد

حافظ جميل

أحلام الدوالي ـ بغداد ـ دار الحرية ١٩٧٢ م

حسين جليل

ـ عودة الفارس القتيل ـ دار الحرية ـ بغداد ١٩٧٣ م

حسين مردان

ـ قصائد عارية ـ بغداد ١٩٤٩ م

حميد سعيد

ـ شواطىء لم تعرف الدفء ـ بيروت ١٩٧١ م

راضي مهدي السعيد

- الشوق والكلمات دار الحرية - بغداد ١٩٧٧ م

سامي مهدي

- أسفار جديدة - دار الحرية - بغداد ١٩٧٦ م

سعدي يوسف

- ٥١ قصيدة - طبعة بغداد
- نهايات الشمال الأفريقي - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ م
- الأخضر ابن يوسف وشاغله - مطبعة الأديب - بغداد سنة ١٩٧٢ م
- في شتاء سابع - بغداد - طبعة أولى

شاكر عبد القادر البدري

- - الخطوات - بغداد - دار الحرية ١٩٧٧ م

شفيق الكمالي

- هموم مروان وحبيبته - دار الآداب - بيروت ١٩٧٤ م

عبد الرزاق عبد الواحد

- أوراق على رصيف الذاكرة - مطبعة الأديب - بغداد ١٩٧٠ م
- خيمة على مشارف الأربعين - مطبعة الأديب - بغداد ١٩٧١ م

عبد القادر رشيد الناصري

- ديوان عبد القادر رشيد الناصري - مطبعة شفيق ١٩٦٥ م

عبد الوهاب البياتي

ـ ديوان عبد الوهاب البياتي جـ ١ ، جـ ٢ دار العودة ـ بيروت سنة ١٩٧١ ويضم

ـ ملائكة وشياطين	مطبوع	١٩٥٠ م
ـ أباريق مهشمة	مطبوع	١٩٥٤ م
ـ المجد للأطفال والزيتون	مطبوع	١٩٥٦ م
ـ أشعار في المنفى	مطبوع	١٩٥٧ م
ـ يوميات سياسي محترف	مطبوع	١٩٥٨ م
ـ عشرون قصيدة من برلين	مطبوع	١٩٥٩ م
ـ كلمات لا تموت	مطبوع	١٩٦٠ م
ـ النار والكلمات	مطبوع	١٩٦٤ م
ـ سفر الفقر والثورة	مطبوع	١٩٦٥ م
ـ الذي يأتي ولا يأتي	مطبوع	١٩٦٦ م
ـ الموت في الحياة	مطبوع	١٩٦٨ م
ـ الكتابة على الطين	مطبوع	١٩٧٠ م
ـ عيون الكلاب الميتة	مطبوع	١٩٦٩ م

ـ كتاب البحر ـ دار العودة ـ بيروت

عدنان الراوي

ـ النفط الملتهب ـ مكتبة المعارف ـ بيروت ١٩٦٣ م

علي جعفر العلاق

ـ قصائد مختارة ـ دار الحرية ١٩٧٧ م

فاضل العزاوي

- الشجرة الشرقية - دار الحرية - بغداد ١٩٧٦ م

قحطان المدفعي

- فلول - مطبعة الأهالي - بغداد ١٩٦٥ م

كاظم جهاد

- يجيئون ابصرهم - دار الحرية - بغداد ١٩٧٤ م

كاظم جواد

- من أغاني الحرية - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٠ م

كاظم السماوي

- رياح هانوي - بغداد - دار الحرية ١٩٧٣ م

محمد صالح بحر العلوم

- ديوان بحر العلوم جـ ٢ بغداد ١٩٦٩ م

محمد مهدي الجواهري

- المجموعة الكاملة - خمسة أجزاء - بغداد - الأديب

مسلم الجابري

- الرمح انت - دار الحرية - بغداد ١٩٧٣ م

مرشد الزبيدي

- سفر في رمال الجزيرة - بغداد - دار الحرية ١٩٧٥ م

مصطفى جمال الدين

- عيناك واللحن الحزين - بغداد - مطبعة الأديب ١٩٧٢ م

معد الجبوري

- للصورة لون آخر - بغداد - دار الحرية ١٩٧٤ م

معروف الرصافي

- ديوان الرصافي - طبعة القاهرة ١٩٥٧ م

نازك الملائكة

ديوان نازك الملائكة - دار العودة - بيروت ١٩٧١ م ويضم

- شظايا ورماد	المطبوع	١٩٤٩ م
- قرارة الموجة	المطبوع	١٩٥٧ م
- شجرة القمر	المطبوع	١٩٦٧ م

- عاشقة الليل - طبعة بغداد ١٩٤٧ م

نبيل ياسين

- الشعراء يهجون الملوك - دار الحرية - بغداد ١٩٧٨ م

نعمان ماهر الكنعاني

- من شعري - بغداد - مطبعة الحوادث ١٩٦٦ م

ياسين طه حافظ

- قصائد الأغراف - دار الحرية - بغداد ١٩٧٤ م

ب - الدوريات والمجلات

- مهرجان المربد الشعري الأول لعام ١٩٧١ م - بغداد

- مهرجان المربد الثاني لعام ١٩٧٢ م - بغداد

ـ مجلة الأقلام ـ العراق

ـ عدد ٦ سنة ١٩٧٥ م

ـ عدد ١٠ سنة ١٩٧٤ م

ـ عدد ١٠ سنة ١٩٧٧ م

ـ عدد ٧ سنة ١٩٧٨ م

الطليعة الأدبية ـ العراق

ـ عدد ٤ سنة ١٩٧٧ م

ثانياً: المراجع

أ ـ الكتب

د. ابراهيم أنيس وجماعته

ـ المعجم الوسيط جـ ٢ طبعة مصر ١٩٦١ م

د. ابراهيم السامرائي

ـ لغة الشعر بين جيلين ـ دار الثقافة ـ بيروت

ابن رشيق القيرواني

ـ العمدة في صناعة الشعر ونقده ـ الانجلو المصرية ١٩٦٧ م

ابن سيده

ـ المخصص ـ طبعة مصر المطبعة الاميرية ببولاق ١٣١٨ هـ الطبعة الأولى

ابن منظور

ـ لسان العرب جـ ٩ مطبعة بولاق ١٣٠١ هـ

أبو هلال العسكري

- الصناعتين - الآستانة ١٣٢٠ هـ

أحمد صالح عبد ربه

- شاعر الرافدين بدر شاكر السياب - رسالة دكتوراه ، الأزهر ١٩٧٧ م

أحمد نصيف الجنابي

- الرؤيا الشعرية المعاصرة في النقد الأدبي - الانجلو المصرية ١٩٦٣ م

ارشيبا لدمكليدشي

- التجربةوالشعر - ترجمةسلمى خضراء الجيوس - دار اليقظة العربية ١٩٦٣ م

انطون غطاس

- الرمزية في الأدب العربي - دار الكشاف - بيروت ١٩٤٩ م

أدونيس

- الثابت والمتحول - بيروت ١٩٧٤ م

د. بدوي طبانة

- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي - الانجلو المصرية سنة ١٩٦٣ م

جليل كمال الدين

- الشعر العربي الحديث وروح العصر - دار العلم للملايين ١٩٦٤ م

حسين وردان

- مقالات في النقد الأدبي - مطبعة النعمان - النجف

ثابت محمد بداري

- الاتجاه الواقعي في الشعر الحديث ١٩٧١ م رسالة دكتوراه ـ دار العلوم

رزاق ابراهيم حسن

- عبد الوهاب الغريري اديبا ـ بغداد

روي كاودن

- الأديب مضاعته ـ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ـ بيروت سنة ١٩٦٢م

سيد قطب

- التصوير الفني في القرآن ـ دار المعارف

- النقد الأدبي أصوله ومناهجه ـ دار الكتب ـ بيروت

د. شوقي ضيف

- في النقد الأدبي ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ الطبعة الثانية

ضياء الدين بن الأثير

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، القاهرة ١٩٣٩ م

صالح خليل ابو اصبع

- دراسة نقديةللشعر في فلسطين المحتلة ـ دار العلوم رسالةدكتوراه. ١٩٧٧ م

طراد الكبيسي

- شجر الغابه الحجري ـ دار الحرية ـ بغداد ١٩٧٦ م

عباس محمود العقاد

- اللغة الشاعرة ـ دار الاعلانات ١٩٦٠ م

عبد القاهر الجرجاني

- أسرار البلاغة تي . هـ ريتر استانبول ١٩٥٤ م

- دلائل الاعجاز دار المنار طبعة رابعة ١٣٦٧ هـ

عبد السلام هارون

- المعجم الوسيط اخراج ابراهيم مصطفى وجماعته مطبعة مصر ١٩٦١ م جـ ٢

عبد الوهاب البياتي

- تجربتي الشعرية ـ دار العودة بيروت ١٩٧١ م

عبد الجبار عباس

- السياب ـ مطبعة الجمهورية ـ بغداد ١٩٧٢ م

د. عز الدين اسماعيل

- الشعر العربي المعاصر ـ دار الكتاب ١٩٦٧ م

- الأدب وفنونه ـ دار الفكر ، طبعة رابعة ١٩٦٨ م

د. علي عشري زايد

- استخدام الشخصية التراثية ـ رسالة دكتوراه ١٩٧٤ م دار العلوم

- بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة دار العلوم ١٩٧٨ م

د. غنيمي هلال

ـ النقد الأدبي الحديث دار النهضة مصر ١٩٧٣ م

فاضل تامر

ـ معالم جديدة في أدبنا المعاصر دار الحرية بغداد ١٩٧٥ م

قدامة بن جعفر

ـ نقد الشعر ـ طبعة ليدن ١٩٥١ م

د. لطفي عبد البديع

ـ التركيب اللغوي للأدب ـ النهضة العربية ١٩٧٠ م

محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري

ـ لسان العرب طبعة أولى ـ مطبعة بولاق ١٣٠٠ هـ

محمد الجزائري

ـ وليكون التجاوز دار الحرية بغداد ١٩٧٤ م

محمد المبارك

ـ دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ـ دار الحرية بغداد ١٩٧٦ م

د. محمد النويهي

ـ قضايا الشعر الجديد ـ دار الفكر ١٩٧١ م

د. مصطفى ناصف

ـ دراسات في الأدب العربي ـ الدار القومية ـ القاهرة

ـ مشكلة المعنى في النقد الحديث ـ مكتبة الشباب ١٩٦٥ م

نازك الملائكة

- قضايا الشعر المعاصر - دار الآداب بيروت ١٩٦٢ م

د. مصطفى السحرتي

شعراء معاصرون ١٩٦٢ م

د. هلال ناجي

٢ - النشرات والدوريات

الأديب المعاصر - تصدر عن اتحاد الأدب في العراق

عدد ١ سنة أولى

الأقلام تصدر عن وزارة الاعلام العراقية

الأعداد ٥/ ١٩٧٥ ، ٢/ ١٩٧٧ ، ٤/ ١٩٧٧ ،
١٠/ ١٩٧٧ ، ١٢/ ١٩٧٧ ، ٧/ ١٩٧٨

الطليعة الأدبية / ١٩٧٧ العراق

The Language of The Contemporary Iraqi Poetry

Poetry is a verbal art The language forms a fundamental factor in it ! It is all inclusiue . it is the aim and the means .The earnest scientific research goes towards the essences of things so that it may recognize their facts before the research within the effects of the reaction resulted

This research goes towards the contemporary Iraqi poetry through the last thirty years as a part of the Arabic poetry so as to analyse its language , reveal its relation ships , abstract its traits , investigate its branches and its most important artistic phenomena and its inspirative indication

The research contains on introduction , three parts and a conclusion

At the introduction I defined the reasons of choosing the language of poetry and why the study is limited to the Iraqi poetry as a field of research I defined the concept of being contemporary , and how i depended on analysing the contexts as a means of abstracting the results

The first part contains five chapers which contain the contemporary poetic glossary and its foundations which stand behind the inspirative indications of phoneties and philological structures which are as follows

The first part contains five chapters which contain the contemporary life in changing tastes and awareness , and what results this has produced such as prevailing of new sounds versus the disappearance of sounds which were common in the poetry

— The effect of heriditary and sensory memorendum in maintaining of some vocabulary whose motives of substancial usage had disappeard , but

were used with an effect of arousing their sensory indications , or what lies behind them in terms of effects of beliefs and human and national effects

— The motion , development and reaction are a third dimension which resulted in that poets prefer to use the present tense , some sounds and vocabularycharacterisedwith concealing motion and change from a condition to another , from a time to another and the capability to draw pictures distinguished with its artistic speciality

— The slang and odd sounds which were inserted in poetry through social factors or political challenging motives which formed an outstanding phenomeum

The fifth chapter dealt with the contemporary philological relation ships, modern structures which had the interests of the poet as they are able to illustrate the sen sory and psychological dimensions

The second part contained three chapters which dealt with the branches of the language of the contemporary Iraqi poetry

— The first chapter dealt what the poetry language took from the folklore art , represented in proverbs , songs , tales and loaded the poetry language with what this art conveys and its language in terms of emotional and human pushes coming out of the rpofound of the social existence

— In the second chapter I intended to investigate the branches of the poetic language in the term of the art of novel and drame , and what these two art convey of philological techniques

In the third chapter I resumed the research in the effects of movie photographing , the art of the scenery and montage

— The third part five chapters which dealt with philological phenomena in the contemporary Iraqi poetry , They are

1 - Repetition and its shape, the methods of using it , its artistic indications.

2 - Confronting contradiction with versusness and the ability of this phenomenum to illustrate the unsteadiness of fact

3 - The poets neglectd relative pronouns and concealed the « and », - then »

4 - Interuption and cutting the sound and the meaning

5 - I defined the concept of mestyriousness (or unclarity) as an artistic value continued in poetry . In the conclusion there is a summary of results and the findings of the research


توزيع
دار القلم
بيروت - لبنان